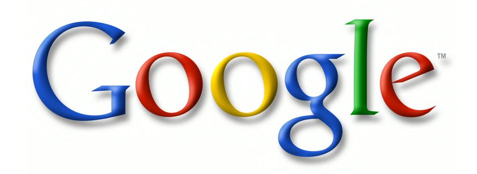
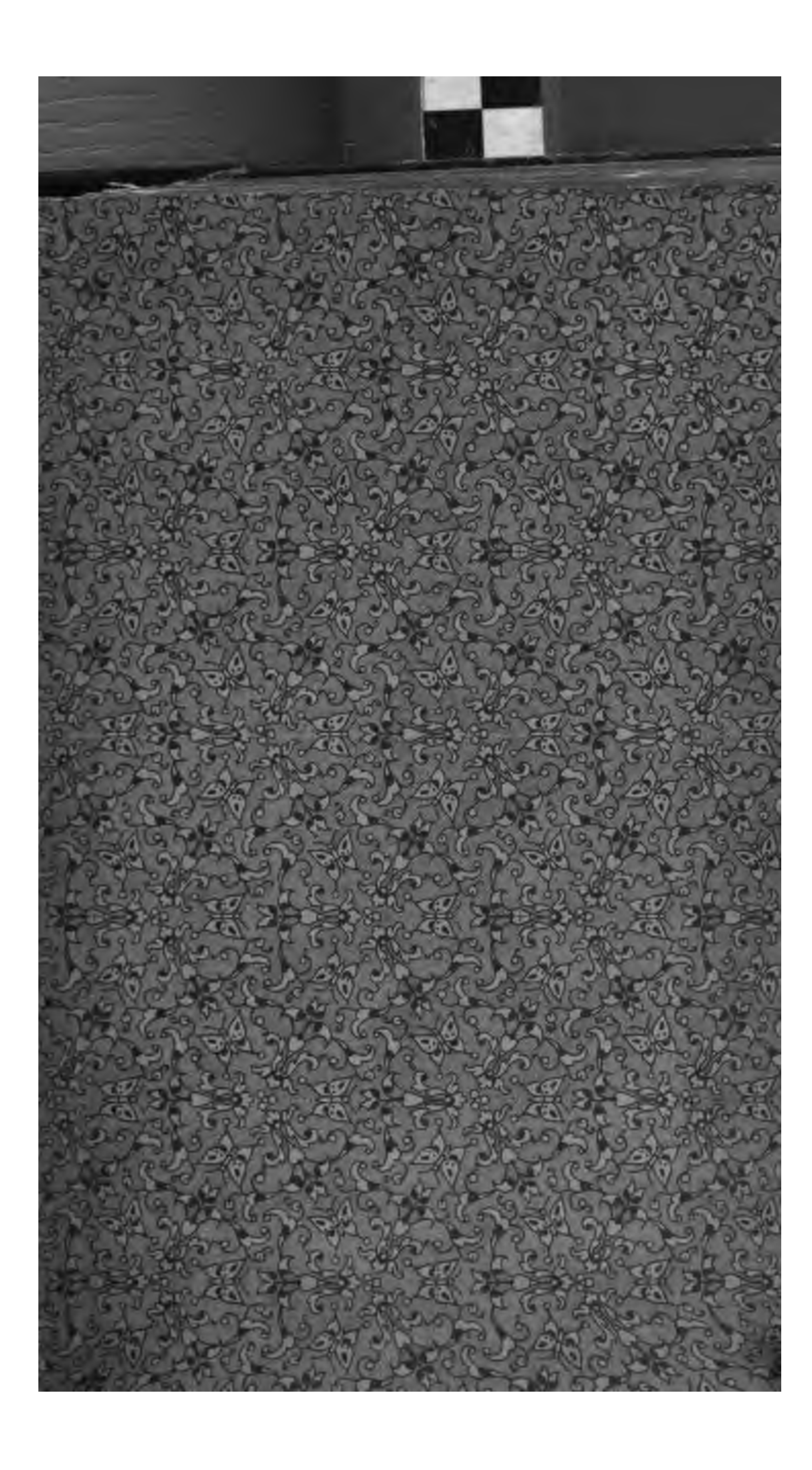




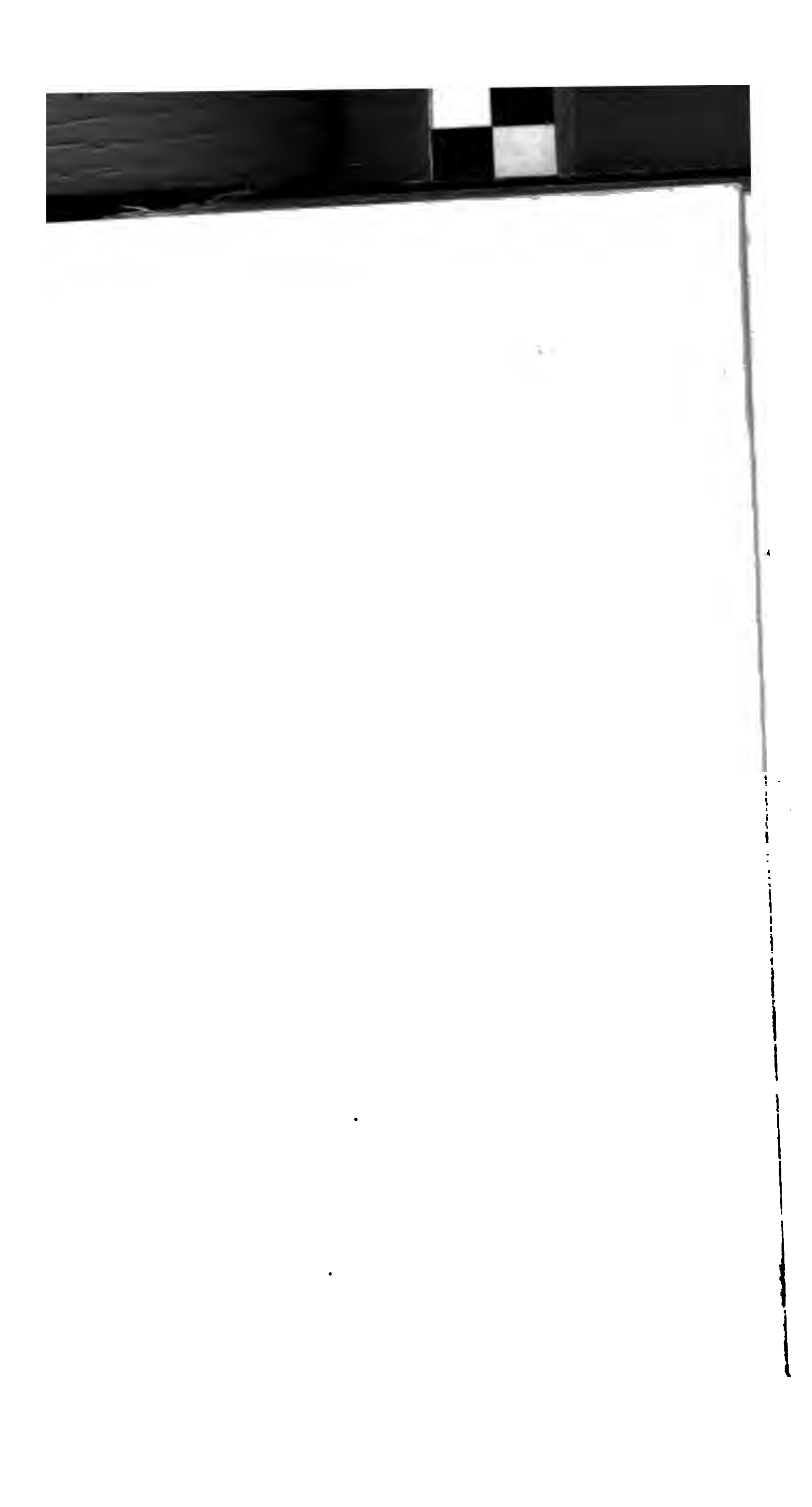

STANFORD UNIVERSITY LIBRA



U 8

[illegible] 40.

s/
Fades one
plate
[illegible]
1500
[illegible]







Floegel-Ebeling's

Geschichte des Grotesk-Komischen.





Nach einer Photographie von Georg Brokesch in Leipzig.

Archiv-Rath Dr. Ebeling

Floegels

Geschichte des Grotesk-Komischen

bearbeitet,
erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt

von

Friedrich W. Ebeling.

Mit 41 Bildtafeln, zum grössten Theil in Farbendruck, und Ebelings Porträt.

Vierte, nach der dritten unveränderte Auflage.



Leipzig
Verlag von H. Barsdorf
1887.



Aus dem Vorwort zur zweiten Auflage.

Meine Aufgabe, zum Theil vorgezeichnet durch die Wünsche des Verlegers, war, das Floegelsche Werk in Einklang mit dem Geschmack und der durchschnittlichen Bildungsstufe unserer Zeit zu bringen, ohne es bis zur völligen Unkenntlichkeit umzugestalten, und den Inhalt durch das neu erwachsene Material zu erweitern, ingleichen durch die inzwischen so bedeutend fortgeschrittene Kritik zu berichtigen. Mit möglichster Festhaltung der Flögelschen Darstellung habe ich daher die veraltete Diction modernisirt, und was mit zu individueller Beziehung auf die Zeit, in welcher Flögel lebte, in die eigentliche Geschichte verwebt worden und was dermalen schlechterdings antiquirt ist, wozu auch einige nunmehr unstatthafte Reflexionen gehören, beseitigt. Weshalb die Probe der Hanswurstsprache ausgelassen, passirt als Floegelscher Beweggrund: dasselbe Motiv leitete mich bei Beseitigung einer Scene aus Stranitzkys Olla potrida, — ein hoher Grad von Albernheit gehört dazu, an dergleichen jetzt noch Gefallen zu finden. Im Capitel von den Fastnachts-Lustbarkeiten aber wurden als überflüssig und sogar ungehörig die Verse aus Sebastian Brants Narrenschiff gestrichen. Einige andere Kürzungen werden übrigens bei genauer Prüfung ebenso Billigung beanspruchen dürfen, wie die einigemal stattgefundene Abweichung von der alten Textfolge.

Die so umgeschaffene, selbstverständlich von ihren offenbaren Incorrectheiten und Irrthümern gesäuberte Vorlage von den grösseren Nachträgen und umfänglichen Erweiterungen augenfällig zu unterscheiden, ward für die letzteren gedrängter Satz gewählt. Er-

gänzungen kleinster Art typographisch hervorzuheben würde geradezu absurd gewesen sein: sie sind daher wie im Original vorgefunden behandelt, also ohne Weiteres eingeschoben worden. Capitel III des ersten Abschnitts bedurfte einer durchgängig neuen Behandlung, da bei Floegel nur noch einige brauchbare Zeilen über die Komödie der Spanier und Portugiesen waren, welche ihre entsprechende Verwendung gefunden haben. Und im VI. Capitel erforderte die Ordnung, das Wenige, was die Vorlage über das „Spiel von Frau Jutten" enthält, in den Nachtrag zu verflechten. Ganz und gar unberücksichtigt sind im alten Floegel Musik, objective Kunst und Costüm geblieben.

Dass es noch eine andere Art der Behandlung gab, liegt auf der Hand. Jede andere Weise würde sogar mit geringeren Lästigkeiten verbunden gewesen sein und vielleicht grössere Abrundung des Ganzen herbeigeführt haben. Gebührt aber jetzt qualitativ wie quantitativ Floegel nur noch zum geringsten Theile ein geistiges Anrecht auf das vorliegende Buch, die Erweiterung hat die Vorlage ohngefähr um das Vierfache überschritten, so würde er bei vollständig freiem Verfahren ganz über Bord gerathen sein, was ich eben zu vermeiden hatte.

Auch in der Art der Erweiterung wurde die Floegelsche Methode befolgt, dass will sagen, die Quellen sind, so weit thunlich und natürlich unter angemessenen Modificationen selbstredend eingeführt. Wissenschaftlicher Bildung erscheint vielleicht manches Hinzugetragene überflüssig: allein theils gebot der innere Zusammenhang davon keinen Abstand zu nehmen, theils konnte nicht an exclusive Gelehrsamkeit gedacht, mussten die weiten Kreise sogenannter allgemeiner Bildung im Auge behalten werden. Andererseits dürfte man Dies oder Jenes vermissen; dann muss jedoch zur Entschuldigung dienen, dass der Umfang des Buches nicht weiter ausgedehnt werden sollte, und dass ich bei der Kürze der Zeit, die zur Vollendung desselben gestattet, lediglich auf die Hilfsmittel angewiesen war, welche die hiesigen Bibliotheken boten. Hätte indess zu Gunsten des einen oder andern Punktes hier abgenommen und dort zugelegt werden können, so dürfte doch kaum etwas Wesentliches unberücksichtigt geblieben sein, obgleich ich es zum oeftern mit blossen Andeutungen bewenden lassen musste. Hätte z. B. selbst nur die Hälfte der specifisch-characteristischen Carica-



turen und Spottblätter, die sich in der reichen, überdies aber auch zu spät eingesehenen Sammlung des Herrn Drugulin befanden, aufgeführt werden sollen, so wäre aus einem Capitel ein besonderer Band geworden.

Vollständigkeit der einschlagenden Literatur ist absichtlich umgangen, einmal weil ja dazu ein für sich bestehendes Werk von Floegel vorhanden, dann aber, weil ich die Geschichte der komischen Litteratur seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, dem Zeitpunkte, wo Floegel endete, zu einer besondern Arbeit bestimmt habe.*) Dass übrigens ganz unmöglich, die Grenzen der verschiedenen Momente des Komischen stets streng zu scheiden und zu wahren, dass oft alle Momente ineinander laufen, ist nicht blos der Wissenschaft der Aesthetik bekannt, sondern selbst jedem gebildeten Gefühle Thatsache. Keinesfalls wird man hier, wo die Floegel'sche Auffassung möglichst festgehalten, ein Uebergreifen entdecken, das ernste Rüge verdiente.

Endlich kann den Lesern nicht entgehen, dass die zahlreichen Abbildungen — der alte Floegel weist nur 3 dürftige Kupfer auf — keineswegs willkürlich oder unter Vorwalten eines absonderlichen Penchants von der Verlagshandlung gewählt sind, sondern in möglichster Vielseitigkeit dem Inhalt des Buches sich anschliessen.

Leipzig, am 10. Januar 1862.

Friedrich W. Ebeling.

*) Sie liegt wie bekannt bis jetzt in 3 B[illegible]



Vorwort zur dritten Auflage.

Ein Vergleich dieser bereits vor mehreren Jahren beabsichtigten, aber durch fortwährend sehr missliche Verhältnisse des frühern Verlegers behinderten Auflage mit der voraufgegangenen wird dem Leser zeigen, dass sie sich vollkommen zutreffend eine abermals bearbeitete, verbesserte und erheblich vermehrte nennen darf. Ja das, was dermalen aus der ursprünglichen Vorlage unverändert aufgenommen worden, mit meinen Erweiterungen und Fortführungen in auch äusserlich abgerundete Verbindung gebracht, hätte ohne die Pietät, die wir Floegels Gedächtnis schuldig zu sein glauben, zu einem Fallenlassen seines Namens an der Spitze dieses Buches hinreichend berechtigt.

Wie ich mich aber wol der Hoffnung hingeben darf, bei Um- und Fortspinnung des Floegelschen Gewebes billigen Ansprüchen mehr denn vorher genügt zu haben, so bezeichnet auch, und zwar über alle Anzweiflung hinaus, die Ausstattung dieser Arbeit einen Fortschritt, welcher die zweite Auflage (— nichts zu sagen von der jammervollen Herstellung der ersten —) so weit hinter sich lässt, dass sie darüber gänzlich verschwindet. Denn nicht blos, dass der nunmehrige Verleger dieses Werkes es für Deutschland zu einer typographischen Merkwürdigkeit gestaltete, dadurch, dass er für dasselbe durchgehend farbigen Druck anordnete (in welcher Art bisher nur Frankreich und England Drucke hervorbrachten), auch der Satz ist weit genauer und sauberer als früher besorgt worden, und er präsentirt sich nicht mehr auf halbgrauem Dütenstoff, sondern auf elegantem, holzfreiem Papier, dessen gelbe Farbe namentlich bei Lampenlicht dem Blaudruck eine wohlthuende Folie gewährt. Ebenso verrathen die Abbildungen weit grössere Sorgfalt denn früher. Mein (— es sei mir erlaubt darauf ebenfalls hinzuweisen —) von der Künstlerhand Wegers nach einer Photographie von Georg Brokesch in Leipzig gestochenes Porträt ist aber das erste, welches der Wirklichkeit entspricht; das in der zweiten Auflage enthaltene ist eine schier grotesk-komische Stümperei.

Schliesslich statte ich auch an dieser Stelle den Herren Albert Eilers, grossherz. Hess. Hofopernsänger in Darmstadt, Heinrich

Frauberg, Director des Gewerbe-Museums in Düsseldorf, Ludwig F. Schmidt in Regensburg und Robert Zangenberg in Leipzig meinen Dank dafür ab, dass sie mir durch Ueberlassung authentischen Materials die Darstellungen in XIV und XV des sechsten Abschnittes ermöglichten. Der Anfertigung eines Personen- und Sach-Registers, von vielen Besitzern der 2. Auflage sehr vermisst, hat sich auf meinen Wunsch der Verleger Herr Barsdorf selber mit ersichtlichem Fleisse unterzogen.

Leipzig, im April 1886.

Friedrich W. Ebeling.

Zur vierten Auflage.

Die vierte Auflage des vorliegenden Werkes ist so gegen alle Erwartung schnell nothwendig geworden, dass ich mich zu ihr wohl oder übel unthätig verhalten musste. Zwar konnte ich während des vorigen Druckes zufällig noch Ermittelungen anstellen, die sich auf eine ungewöhnliche Feier des Pfingstfestes bei einigen deutschen und romanischen Volkstheilen, hie und da noch gegenwärtig mit grotesk-komischen Zuthaten begangen, erstrecken, und Nachrichten über eine bisher ganz unbeachtet gebliebene Hochzeitsfeier bei einigen slavischen Stämmen sammeln. Aber diese vorläufig fragmentarischen Nachrichten zu vervollständigen und zu vertiefen, fand ich noch nicht Zeit und Gelegenheit. Diese Aufgabe kann nun erst in einer fünften Auflage erledigt werden, bis wohin kundiger Kritik und Mittheilungsbereitwilligkeit vielleicht noch mehr zu verdanken ist.

Leipzig, Juni 1886.

Friedrich W. Ebeling.



Zur fünften Auflage

hatte ich mehrere Ergänzungen in Aussicht genommen, zu denen mir das Material noch vor beendetem Drucke der vorigen Auflage zugegangen. Allein seit dem October vergangenen Jahres zu einer gänzlich veränderten Thätigkeit veranlasst, welche mir zur Fortsetzung der einschlägigen Forschungen und litterarischen Arbeiten überhaupt bis heute keine Zeit vergönnte, muss ich wohl oder übel das vorliegende Werk in unveränderter Gestalt auf den Markt gelangen lassen. Selbst die Correctur blieb meinem Verleger anheimgestellt.

Ueberträgt sich jedoch die Gunst, welche dem vorliegenden Werke bisher zu Theil geworden, gleichen Masses auch auf diese neue Ausgabe, so dürfte dann nichts mehr im Wege stehen, in der nächsten das noch reichlicher nachzuholen, was diesmal unterlassen werden musste.

Berlin, im Juli 1887.

Friedrich W. Ebeling.

Inhaltsübersicht.



Vierter Abschnitt:

Fünfter Abschnitt:

Sechster Abschnitt:

Verzeichnis der Bildtafeln.





Erster Abschnitt.

Vom Grotesk-Komischen in der Komödie.





Die Neigung der Menschen zum Grotesk-Komischen oder zur komischen Karikatur ist so alt als irgend ein anderer Zweig des Komischen; ja es ist wahrscheinlich, dass er an Alter alle anderen übertrifft. Denn ehe der Mensch so gesittet wird, dass er das Fein- und Hoch-Komische erfinden oder an demselben Behagen haben kann, ist der Geschmack an dem übertriebenen und grob Komischen lange vorhergegangen, weil sich dieser wie von selbst mit den rohen Sitten des ungebildeten Menschen am besten verträgt, und natürlicher Weise daraus entstehen muss. Es würde ohnstreitig ein sehr unterhaltender Beitrag zur Geschichte der Menschheit sein, wenn man von dem ersten Ursprunge des Grotesk-Komischen bei alten und neuern Völkern gegründete Nachrichten ertheilen könnte; allein die Quellen desselben reichen kaum über die Griechen hinaus, und auch diese sind theils zu trübe, um auf den Grund klar sehen, theils nicht tief genug um viel daraus schöpfen zu können.

Die Wilden, ein treues Gemälde der Sitten des ersten Menschenalters, sind allenthalben Liebhaber von Fratzen und Possen. Die Bewohner von Otaheiti machen in ihren Komödien solche unnachahmliche Verzerrungen der Gesichter, dass sich die ernsthaftesten europäischen Zuschauer des Lachens nicht enthalten können. Die Kamtschadalen, Korjäken und andere Behringsvölker haben so gut ihre Narren, die sich an Festtagen zu Lustigmachern brauchen lassen, als unsere Vorfahren in Europa. Die Japaner haben ihren Hanswurst wie die Deutschen. Kämpfer[1]) beschreibt ein japanisches Schauspiel von zwölf Auftritten, das er selbst mit angesehen, und in welchem der sechste Auftritt Folgendes vorstellte: Ein runder Triumphbogen nach chinesischer Art; ein Landhaus und ein Garten; ein Tanz von zehn bewaffneten Knaben, deren Röcke grün, gelb und blau gefüttert waren, und welche Beinkleider von ganz absonderlicher Façon trugen. Unter ihnen sprang ein Hanswurst herum, der allerhand lustige Possen vollführte. Den Beschluss dieses Auftrittes bildeten zwei Personen in ausländischer Kleidung, welche tanzend aus dem Garten kamen.

Spix und Martius schildern in ihrer Reise in Brasilien[2]) eine Festlichkeit unter den Juris, bei welcher auch Masken erschienen. Es waren nackte Indianer, die statt der

eigenen, scheussliche monströse Köpfe zeigten. Diese Masken waren von Mehlkörben gefertigt, über die ein Stück tuchähnlichen Baumbastes (Turiri) gezogen worden. Rachen und Zähne waren an diesen Gesichtern nicht gespart und die Grundfarbe war weiss. Ein Anderer erschien ganz und gar in einem auf das Wunderlichste bemalten Sack von Turiri eingehüllt. Ausserdem trug er eine Maske, die den Tapirkopf vorstellte, kroch auf allen Vieren, und ahmte mit dem Rüssel die Geberden der Anta nach, wenn sie weidet.

Prinz Neuwied erzählt in seinen Reisen u. a. von den Arikkeras, dass sie eine Menge abenteuerliche Gaukelspiele, Jonglerien und Maskeraden besässen. In Gegenwart desselben Reisenden führten Individuen anderer amerikanischer Stämme seltsame Tänze auf, wobei die Tänzer die obere Kopfhaut und die langen Nackenhaare des Bisonstiers mit dessen Hörnern auf dem Kopfe trugen, andere einen ganzen völlig nachgebildeten Bisonkopf mit Hörnern aufsetzten und dabei die knarrende röchelnde Stimme dieses Thieres nachahmten.

Von den Grönländern berichtet Crantz[3]: Ihr einziges musikalisches Instrument ist die Trommel, welche aus einem zwei Finger breiten Reif von Holz oder Wallfischbein besteht und nur auf einer Seite mit einem dünnen Fell oder der Haut von der Wallfischzunge überzogen, ein wenig oval, anderthalb Schuh breit und mit einem Schaft zur Handhabe versehen ist. Diese nimmt der Grönländer in die linke Hand und schlägt mit einem Stöckchen auf den untern Rand, hüpft bei jedem Schlag ein wenig in die Höhe, doch so, dass er allezeit auf einem Flecke bleibt, und macht mit dem Kopf und dem ganzen Leibe allerlei wunderliche Bewegungen, und das alles nach dem Dreivierteltakt, so dass auf jedes Viertel zwei Schläge kommen. Dazu singt er vom Seehundfang und dergleichen Geschäften. Wer die possirlichsten Verdrehungen der Glieder zeigt, der passirt als Meistersänger.

Vollkommen übereinstimmend ist das, was Capitän Beechey von dem possirlichen und grimassenhaften Tanze der Eskimo am Deas-Thomson Cap mittheilt.

Bei den Tschuktschen fand Otto von Kotzebue einen seltsamen Tanz als Begrüssungsceremonie. Sie hatten ihre europäischen Freunde am Ufer freundlich empfangen und nöthigten sie auf Thierfellen ihrer an's Land gezogenen Baidaren Platz zu nehmen. Das Fest begann mit einem Solotanz: ein altes schmutziges, furchtbar hässliches Weib trat hervor, vollführte mit dem ganzen Körper die sonderbarsten und gewiss sehr ermüdenden Bewegungen, wobei sie aber nicht von der Stelle rückte; sie verdrehte die Augen und verrieth eine bewundernswürdige Geschicklichkeit im Gesichterschneiden, welche alle Zuschauer zum Lachen brachte[4].

Von den Wilden in den Urwäldern, an den Seeküsten und in den öden Ebenen, von den Jäger- und Fischervölkern der

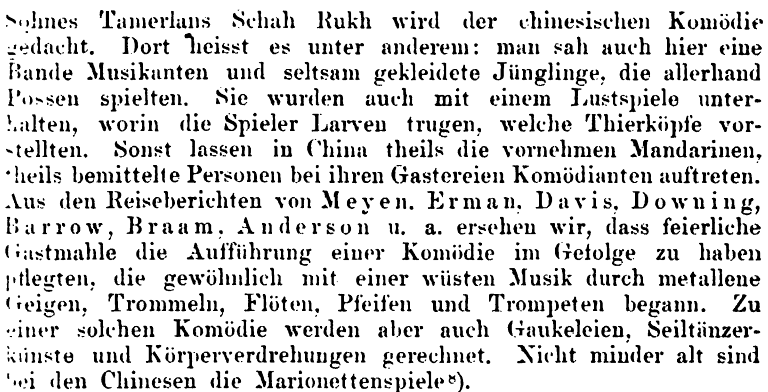
sogenannten passiven Menschheit auf die Hirtenvölker derselben blickend, finden wir auch bei den Kalmücken grotesk-komische Tänze historisch, welche zugleich an Wildheit und Unzüchtigkeit kaum übertroffen werden. Bei den Negervölkern kann man Zeuge der wunderlichsten allegorisch-pantomimischen Ballete sein. Englische Reisende in Afrika fanden im 17. Jahrhundert unter den Bewohnern am Gambia bei allen Festlichkeiten einen Popanz oder Horey[5]).

Zu den Berg- und Wüstenvölkern der aktiven Menschheit übergehend, begegnen wir bei allen Festen der Tscherkessen Spassmachern, denen jede Neckerei erlaubt ist, und schon im tiefsten Alterthum sind unter ihnen wandernde Sänger heimisch, deren Amt zugleich das eines Lustigmachers war. Leidenschaftlich liebten sie auch von jeher groteske Tänze. Dergleichen beobachteten ferner fast alle Reisenden bei den Südsee-Insulanern.

Aus Mummereien, Tanz und Musik bildete sich frühzeitig bei den alten Mexikanern eine Art Drama. Wir besitzen die Schilderung einer dramatischen Darstellung am Feste des Gottes Quetzalcoatl zu Cholula. Auf dem Platze vor dem Tempel dieses Gottes war ein kleines Theater errichtet, dreissig Fuss in's Geviert, mit Zweigen von Bäumen verziert und auch sonst ganz sauber aufgeputzt. Ringsumher sah man Bogen von Blumen und Federn, woran Vögel, Kaninchen und andere Dinge hingen. Hier versammelte sich nach dem Mittagsessen das ganze Volk. Dann erschienen die Schauspieler in allerlei komischen Charakteren, stellten sich taub, mit Husten geplagt, lahm, blind und als Krüppel dar, und baten den Gott, sie wieder gesund zu machen. Die Tauben gaben lauter verkehrte Antworten, Andere husteten und spuckten, die Lahmen hinkten, Alle klagten und jammerten über ihre elenden Umstände, worüber die Zuhörer grosses Vergnügen offenbarten. Manche traten auch als Thiere auf, verkleideten sich als Käfer, Kröten, Eidechsen, und erzählten sich dann ihre Begebenheiten, wobei sie ihre Rollen mit grossem Geschick spielten. Einige zum Tempel gehörige Knaben erschienen als Schmetterlinge oder sassen als bunte Vögel verkleidet auf den Bäumen. Die Priester warfen kleine erdgefüllte Bälle nach ihnen, an welchen Schlingen befestigt waren, und veranstalteten allerhand lächerliche Scenen. Darauf stellten die gesammten anwesenden Zuschauer Tänze an, womit solche Hauptfeste schlossen. Als später die Spanier über sie hereinbrachen, benutzten diese jene Art dramatischer Vorbildung, um ihre christlichen Mysterien darauf zu pfropfen[6]).

Die alten Aegypter belustigten sich ebenfalls an grotesken Tänzen und Gaukeleien, und wie am Hofe des mexikanischen Königs Montezuma II. hielt man sich Zwerge und ungestaltete Personen zur Erheiterung[7]).

In China steigen die Schauspiele bis auf ein beträchtliches Alter hinauf. Schon in der Beschreibung der Gesandtschaft des



Sohnes Tamerlans Schah Rukh wird der chinesischen Komödie gedacht. Dort heisst es unter anderem: man sah auch hier eine Bande Musikanten und seltsam gekleidete Jünglinge, die allerhand Possen spielten. Sie wurden auch mit einem Lustspiele unterhalten, worin die Spieler Larven trugen, welche Thierköpfe vorstellten. Sonst lassen in China theils die vornehmen Mandarinen, theils bemittelte Personen bei ihren Gastereien Komödianten auftreten. Aus den Reiseberichten von Meyen, Erman, Davis, Downing, Barrow, Braam, Anderson u. a. ersehen wir, dass feierliche Gastmahle die Aufführung einer Komödie im Gefolge zu haben pflegten, die gewöhnlich mit einer wüsten Musik durch metallene Geigen, Trommeln, Flöten, Pfeifen und Trompeten begann. Zu einer solchen Komödie werden aber auch Gaukeleien, Seiltänzerkünste und Körperverdrehungen gerechnet. Nicht minder alt sind bei den Chinesen die Marionettenspiele[8]).

Uralt sind theatralische Darstellungen in Japan; aber wo man ihnen zuerst auf die Spur kommt, berühren sie das seltsam Komische. Wir erinnern nur an die beiden Nationalfeste: das sogenannte Studienfest und das Mazuri. Bei der Feier des ersteren, das gewissermassen einem Bacchusfest oder Carneval gleicht, bekleben sich alle jungen Leute männlichen Geschlechts mit Papieren, auf welchen selbstgefertigte Verse verzeichnet sind, die von dem Fortgange ihrer Studien im abgelaufenen Jahre zeugen sollen. Drei Tage lang benimmt sich Jedermann dabei im höchsten Grade vergnügt und lustig, isst und trinkt ganz übermässig, und lässt es nicht dabei bewenden, dass man sich von Sinnen getrunken hat, sondern nöthigt auch alle Vorübergehenden an dieser Unmässigkeit Theil zu nehmen. Das Mazuri ist ein Anhängsel zu einem religiösen Feste, gleich dem vorigen einmal jährlich begangen, und eine Vermischung von allerlei theatralischen Possen, Prozessionen und lustigen Tänzen[9]).

Betreten wir den Orient, so vernehmen wir schon aus ältester Zeit nicht blos von tanzenden Knaben und Frauen, sondern auch, wie bei den Persern, von förmlich privilegirten Possenreissern, bei letzteren Lutis genannt, abgesehen von ihren Taschenspielern, Gauklern und Aequilibristen[10]). Ob jedoch die ersten Anfänge dramatischer Kunst in jenen grossen Schaugebungen zu suchen, welche am Feste Takieh in dem grossen Hofe der Königsburg zu Teheran stattfinden, und von welchem auch Klemm[11]) einige Notizen bringt, mag dahin gestellt bleiben.

An diesen wenigen Beispielen aber zur Erhärtung der Thatsache, dass die Neigung des Menschen zum Grotesk-Komischen eine der ursprünglichsten ist, und welche Völkern entlehnt sind, die ausserhalb des eigentlichen Bereichs unserer Geschichte liegen, dürften wir uns wohl genügen lassen.

I.

Griechen und Römer.

Die Komödie in Griechenland nahm mit dem Grotesk-Komischen ihren Anfang. Die Satyrs waren nichts anders als groteske Geschöpfe, die schon lange auf dem Lande als die Begleiter des Bacchus das Volk belustigt hatten, ehe sie in Athen auf dem Theater erschienen. Der Satyr hatte in den griechischen Satyrspielen, wovon der Cyklop des Euripides allein noch übrig ist, einen doppelten Charakter: erstlich belustigte dies Geschöpf der Einbildungskraft den gemeinen Mann durch seine groteske Gestalt und drolligen Einfälle, und wiederum unterhielt er durch tiefsinnige Weisheitssprüche die ernsteren und verständigeren Männer. Wahrscheinlich wurden wichtige Lehren der bürgerlichen Klugheit, interessante Anspielungen auf Staatsangelegenheiten, oder eine höhere, feinere Sittenlehre unter der Maske bäuerischer Simplicität vorgetragen. Daher mag das eigenthümliche Vergnügen der Alten an diesen Satyrspielen entstanden sein. So hat man Wohlgefallen an den Charakteren der Bauern bei Shakespeare, die, wie der Dichter sie selbst charakterisirt, sich hinter ihrer Narrheit verbergen, wie der Vogler hinter seinem Pferde, um desto treffender ihren Witz abschiessen zu können[12]). Dem athenischen Volke zu Liebe wurden diese Satyrspiele den Trauerspielen beigefügt; denn ohne diese Possen und bizarren Abwechselungen würde das Volk nicht Geduld genug gehabt haben in den Trauerspielen auszuharren.

Wenn aber die Bühne der Alten ihrem geschichtlichen Ursprunge nach nicht ausschliesslich nach Attika gehört, sondern dieser in den mimisch-orchestrischen Darstellungen der Schicksale eines Gottes oder Heroen zu suchen ist, wie dergleichen bei so vielen Festen des dorischen wie des jonischen Stammes stattfanden, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, dass die Komödie in den reichen atheniensischen Dionysien frühzeitig vorgebildet wurde und besondere Gelegenheit zur Entwickelung erhielt. Diese Dionysien bestanden in Aufzügen, Opfern, Tänzen um die Altäre des Dionysos u. dgl., und waren durchaus munterer und lustiger Art, bis zur Trunkenheit und höchsten Ausschweifung. Ja unter Ptolemäos Dionysos konnte es selbst als schweres Verbrechen betrachtet werden, wenn Jemand bei diesen Festen nüchtern blieb. Eigentliche dramatische Spiele waren anfänglich nicht damit verbunden, wohl indessen Gesänge, die sich theils auf die Dionysossage bezogen, theils Aeusserungen der Laune enthielten, wie sie der Rausch eingiebt. Beide Arten wurden von verkleideten Personen gesungen, jene von Satyrgestalten, die bei den Prozessionen das Bild des

Dionysos begleiteten und um die Altäre desselben tanzten, diese von Phallosträgern, welche bei ihrem Komos andere, besonders angesehene Personen verhöhnten, was Charakter der zur Kunst gewordenen Komödie blieb, und den Phallos betreffende schlüpfrige Lieder ertönen liessen. Später, durch den fabelhaften Thespis, wie man vermuthet um die Zeit der sechszigsten Olympiade, trat zwischen den Chorgesängen ein Schauspieler auf, der durch Spässe und Geberden die Zuschauer zum Lachen nöthigte und dem Chor Zeit zum Ausruhen liess. Als man noch später, man glaubt zuerst Phrynichos, nur ernsthafte Gegenstände darzustellen versuchte, gefiel dies dem Volke in seinem übertriebenen Hange zu possenhaften und grotesken Gemälden keineswegs, weshalb die Dichter mit den Tragödien im gewöhnlichen Sinne des Worts als Regel ein Satyrspiel verbanden.

Doch die Komödie fand auch ausserhalb Attika eine selbständige Entwickelung zu künstlerischer Form, insofern bei ihr das dialogische Element sich auch unabhängig vom Chor gestalten konnte und in Folge ländlicher Neckerei und Improvisation sich in den dorischen Staaten ebenfalls frühzeitig entwickelte, namentlich in den demokratischen Bewegungen, die der Volkslaune den Zügel schiessen liessen. Das war die megarische Komödie, die, anfänglich roh und geschmacklos, nach ihrer Verpflanzung an Gelons und Hierons Hof in Sicilien, durch Epicharmos wesentlich verfeinert ward, worin Phormis und Deinolochos fortfuhren.

In der älteren attischen Komödie scheinen sich nur wenige Dichter über die Stufe vulgärer Lustigmacherei erhoben zu haben, und einen eigenthümlichen Höhepunkt erreichte diese Dichtungsart erst in der macedonischen Zeit, da, was bei der Tragödie Entartung, bei ihr wahres Lebenselement ist, die Darstellung der Menschen wie sie sind und Idealisirung sich bei ihr nur in zweierlei Hinsicht denken lässt, positiv als Karikirung und negativ als Schilderung, wie die Menschen nicht sein sollen. Der vielgerühmte und gewissermassen als Vater der attischen Komödie betrachete Kratinos brachte allerdings eine äussere Abrundung in derselben zu Wege, aber selbst nach dieser kam es wohl nicht häufig vor, dass die Komödie wie bei Aristophanes durch eine leitende Idee im Innern abgerundet wurde, und Kratinos selbst ist noch roh und gemein, und lässt nirgends eine Spur politischer Tendenzen erkennen. Diese letzteren begegnen uns freilich bei Eupolis, dem Komiker Plato und anderen jüngeren Komödiendichtern, aber schon die Zeit, in der sie schrieben, liess keinen so grossartigen Hintergrund mehr aufkommen, wie ihn die Hoffnung auf bessere Zeiten für Aristophanes abgegeben hatte. Die Satyrspiele waren übrigens schon zu den Zeiten des Sophokles und Euripides von der Tragödie getrennt, und bildeten sich neben

der eigentlichen Komödie aus, gewissermassen zur Travestie der Tragödie[13]).

Aristophanes (455—390 v. Chr.) ist übrigens bekanntermassen der wichtigste attische Komödiendichter. Seine Stücke bieten das getreueste Bild athenischen Volksgeistes und athenischer Volkssitte mit ihren Licht- und Schattenseiten dar. Die öffentlichen Charaktere, die zur Zeit des peloponnesischen Kriegs auftraten, werden mit beissendem Spotte gegeisselt; die Bestechlichkeit der Führer, die Zerwürfnisse der Behörden, das leichtsinnige Betragen des Volkes bei den wichtigsten Berathungen und Wahlen, die Gemeinheit der niedern Klassen, der Mangel an wahrer Vaterlandsliebe, die Gleissnerei werden schonungslos an's Licht gezogen und zur Schau hingestellt. Von seinen 54 Stücken sind nur elf, und auch diese mehrfach überarbeitet, auf uns gekommen. In chronologischer Ordnung sind es:

Acharneis (Acharner), 426 oder 425 v. Chr. aufgeführt. Der Dichter tritt darin versöhnend zwischen die Athener und Spartaner, die Nachtheile des Kriegs und Vortheile des Friedens vorstellend.

Hippeis (die Ritter), 425 oder 424 v. Chr. aufgeführt, und gegen den Demagogen Kleon gerichtet.

Nephelai (die Wolken), 424 oder 423 v. Chr. aufgeführt, gegen Sokrates und die Sophisten gerichtet.

Sphekes (die Wespen), 423 oder 422 v. Chr., gegen die thörichte Prozesssucht.

Eirene (der Friede), 422 oder 421 v. Chr., bezieht sich auf den Friedensschluss von Nikias, wodurch sich Athen und Sparta gegen die anderen griechischen Staaten behufs Herstellung des Friedens durch ganz Griechenland verbanden.

Ornithes (die Vögel), 414 v. Chr., im ersten Jahre des sicilischen Kriegs gegeben, sollten die Athener bestimmen, das Heer aus Sicilien zurückzurufen und gegen die Lakedämonier auf der Hut zu sein.

Thesmophoriazusai, 412 oder 410 v. Chr., gegen den Weiberfeind Euripides gerichtet, der zur Besänftigung der Frauen nun Alles aufbietet.

Lysistrate, 412 oder 411 v. Chr., eine Verschwörung der Frauen gegen die Männer, um diese zum Frieden zu bewegen.

Batrochoi (die Frösche), 406 oder 405 v. Chr., gegen Euripides und den Verfall der tragischen Kunst.

Ekklesiazusai (der Weiberkonvent), 393 oder 392 v. Chr., stellt den Unsinn der Gütergemeinschaft und der platonischen Republik dar. Endlich

Plutos (der Reichthum), 388 v. Chr., verspottet die Habgier der Zeitgenossen[14]).

Das Lächerliche zu verstärken und zu übertreiben, bedienten sich auch die Griechen und Römer der Larven oder Masken, welche die Schauspieler trugen[15]). Sie bildeten eine Art von Helm oder Kappe, die den ganzen Kopf bedeckte, und ausser den Gesichtszügen noch Bart, Augen, Haare und sogar den Kopfputz der Frauenzimmer mit vorstellte. Anfänglich zwar waren die Larven nicht so vollkommen; erst um die siebzigste Olympiade herum wurden sie allgemein bekannt und auf dem Theater eingeführt. Ursprünglich beschmierten sich die Schauspieler die Gesichter blos mit Hefen. In der Folge machten sie sich Larven von Blättern, oder bestrichen das Gesicht mit Froschfarbe[16]). Die ältesten komischen Larven sind die Larven des Bedienten und des Kochs, welche der Schauspieler Maeson aus Megara erfunden haben soll[17]). Anfangs waren diese Larven von Baumrinde; in der Folge machte man sie von Leder, mit Leinwand oder Stoff gefüttert. Allein da sie sich leicht verunstalteten, so liess man sie, nach Hesychius, zuletzt von Holz fertigen und von geschickten Bildhauern aushöhlen, denen die Dichter ihre Ideale angaben. Julius Pollux, der sein Wörterbuch für den Kaiser Commodus verfertigte, unterscheidet drei Gattungen von Larven: tragische, komische und satyrische[18]). Sie hatten aber alle in ihrer Art übertriebene Züge, ein grässliches oder lächerliches Aussehen, und einen grossen aufgesperrten Mund, als ob sie die Zuschauer verschlingen wollten. Daher spottet Lucian dieser grotesken Gestalt der Larven, indem er sagt: in der Tragödie gehen die Schauspieler in hohen und schweren Schuhen einher, und tragen Larven, die einen übermässig weit aufgesperrten Mund haben, aus denen sie ein grosses Geschrei erheben. In der Komödie tragen die Schauspieler zwar keine ungewöhnlichen Kleider und Schuhe, auch schreien sie weniger, aber ihre Larven sind noch viel lächerlicher[19]). Diese lächerlichen Larven wurden gebraucht bei den Personen der Bedienten, der Sklavenhändler, der Schmarotzer, ungeschliffener Leute, einer Buhldirne und einer Sklavin, und jede hatte ihren eigenthümlichen Charakter. Die Larve eines ehrlichen Mannes sah niemals der Larve eines Schelmen ähnlich. Im alten Lustspiel, wo es noch erlaubt war, lebende Personen zu copiren, gab es keine so ungestaltete Masken, sondern die Schauspieler richteten sie nach der Aehnlichkeit der Person ein, die sie nachahmen wollten. Erst als dieser Gebrauch abgeschafft wurde, verfielen sie auf jene Ungeheuerlichkeiten, damit man sie desto weniger einer Nachahmung beschuldigen konnte. Im Trauerspiel kam zu dieser übertriebenen Grösse der Larven noch die ausserordentliche Höhe ihrer Kothurne und die entsetzliche Dicke ihrer falschen ausgestopften Bäuche hinzu, was alles zusammen ein sehr sonderbares Ganze ausmachte, das aber die Griechen um deswillen annahmen, weil sie sich alle Helden der Vorzeit, den einzigen Tydeus ausgenommen, von über

natürlicher Grösse einbildeten. Alle Larven hatten daher ein wüthendes Aussehen, drohenden Blick, gesträubtes Haar, und eine Art von Geschwulst auf der Stirn, die sie noch fürchterlicher machte. Zu gewissen Rollen hielt man eine bestimmte Physiognomie für so wesentlich, dass vorher Zeichnungen zu den Larven, deren sie sich dazu bedienen wollten, verfertigt, und dem Stück unter dem Titel *Dramatis Personae* vorgesetzt wurden[20]). Musste eine Person im Schauspiel bald zufrieden, bald missvergnügt sein, so war eine von den Augenbrauen auf der Larve gerunzelt, die andere glatt, und sie zeigte die Larve allemal von der Seite, die zu der jedesmaligen Situation passte. Man findet auf verschiedenen geschnittenen Steinen Larven mit solchen doppelten Gesichtern.

Bei aller verfeinernden und erleichternden Kunst, die man auf die Verfertigung der Larven verwendete, behielten sie doch ihre grossen Unbequemlichkeiten. Sie verdeckten den Zuschauern das Gesicht, in welchem, so zu sagen, die ganze Seele wohnt, wenn sie im Affect ist, und es war also unmöglich, das Entstehen des Affects wahrzunehmen und die Farbe, die Gesichtszüge und die Augen zu beobachten. Ausserdem konnte bei der Grösse dieser künstlichen Gesichter der Ton der Stimme nicht natürlich sein, und namentlich musste das Lachen der Schauspieler etwas Unangenehmes und Widriges haben. Doch die erste dieser Unbequemlichkeiten fiel für einen grossen Theil der Zuschauer weg, die in den ungeheuer grossen Theatern von dem Acteur 100 bis 200 Fuss und noch weiter entfernt waren, so dass sie die Gesichtszüge desselben ohnehin nicht genau beobachten konnten. Hinwiederum hatten die Larven einen so mannichfaltigen Nutzen, dass ihr Gebrauch dadurch gerechtfertigt wurde. Zunächst war damit der Vortheil verknüpft, dass man keinen Schauspieler eine Rolle spielen sah, dessen Gesicht dazu im Widerspruch stand. Niobe erschien mit traurigem Antlitz, und Medea kündigte durch ihre wilde Gesichtsbildung sofort ihren Charakter an. Zum andern konnte dadurch die Täuschung befördert werden, die vornehmlich in jenen Schauspielen stattfand, wo die Verwechselung zweier Personen, deren eine man von der andern nicht unterscheiden kann, den Knoten und die Verwickelung des Stücks ausmachte, wie in dem Amphitruo und in den Menächmen. Drittens dienten die Larven dazu, dass die Frauenrollen, die eine durchdringendere Stimme erfordern, als das Weib zu haben pflegt, von Männern gespielt werden konnten. Denn es wurden bei den Alten sämmtliche Frauenrollen von Mannspersonen durchgeführt. Viertens konnten mit Hilfe der Larven alle fremden Nationalitäten mit der ihnen typischen Gesichtsbildung auf dem Theater vorgestellt werden. Die Larve des rothköpfigen Batavers, worüber du lachst, jagt den Kindern Furcht ein, sagt Martial[21]). Fünftens hatten die Larven für die alte Komödie der Griechen, welche Gestalt und Gesichtszüge noch lebender Bürger

auf das Theater brachte, den Vortheil, dass die Aehnlichkeit sehr erkennbar dargestellt werden konnte. Endlich halfen die Larven die Stimme der Schauspieler verstärken, so dass sie allenthalben gehört und verstanden werden konnten. Dieser Umstand vornehmlich erwies den Gebrauch der Larven als einen fast unentbehrlichen. Wie hätte sonst die Stimme eines Menschen stark genug sein können, das ganze Theater auszufüllen, das, wie bemerkt, nicht nur sehr gross, sondern auch mehrentheils unter freiem Himmel und mit einer erstaunlichen Menge Menschen angefüllt war. Der weit aufgesperrte und gähnende Mund der Larve trug zur Verstärkung der Stimme wesentlich bei; denn es war im Innern des Mundes der Maske eine Einfassung oder eine Art von Sprachrohr angebracht, das entweder aus Erz oder von einem Stein gefertigt war, den Plinius Chalkophonos nennt[22]), weil er einen metallähnlichen Klang von sich gab. Es existirten auch besondere Künstler, welche über die Benutzung dieses Sprachrohrs Unterricht ertheilten.

Ausser den bisher erwähnten Larven hatte man noch eine vierte Art, nämlich orchestrische oder stumme Larven, deren sich die Tänzer bedienten. Diese besassen regelmässige Züge, ordentliche Bildung, geschlossenen Mund, und waren überhaupt die einzigen, welche keine Veränderung erlitten, während die andern immer vermischt und verwechselt wurden. Lessing hat bekanntlich in seiner Dramaturgie sogar die Wiedereinführung der Larven gewünscht[23]).

Die Marionetten der Neuern waren schon den Griechen und Römern bekannt. Herodot kennt sie und nennt sie Bilder oder Puppen, die durch Fäden bewegt werden

Im Gastmahl des Xenophon fragt Sokrates einen Charlatan, wie er bei einer so traurigen Beschäftigung so lustig sein könne; ich, antwortete dieser, lebe sehr angenehm von der Thorheit der Menschen, die mir viel Geld bringt, indem ich etliche Stücke Holz in Bewegung setze. Auch Aristoteles redet von dergleichen menschähnlichen Figuren, die mit Fäden gezogen werden, und dadurch Kopf, Hände und Füsse bewegen. Ein Athenienser sagt beim Plato, dass die Leidenschaften in unserm Körper eben das hervorbringen, was die kleinen Fäden an den hölzernen Figuren bewirken. Der Gebrauch dieser Figuren kam mit dem asiatischen Luxus und dem Verderben der Griechen nach Rom. Wenn Horaz von einem vernehmen Mann spricht, der sich durch den Eigensinn einer Frau oder eines Günstlings regieren lässt, so vergleicht er ihn mit einer Marionette[24]). Petronius erzählt, man habe bei dem Gastmahl des Trimalchio ein silbernes Todtengerippe in das Zimmer gebracht, dessen Glieder beweglich gewesen wären[25]). Kaiser Marcus Aurelius redet einigemal in seinem Werke von dergleichen Figuren, woraus wieder erhellt, dass die Griechen und Römer bewegliche Puppen kannten, welche wir Marionetten nennen[26]).

TAF



Maccus, komischer Acteur in den Attalanen der Lateiner.



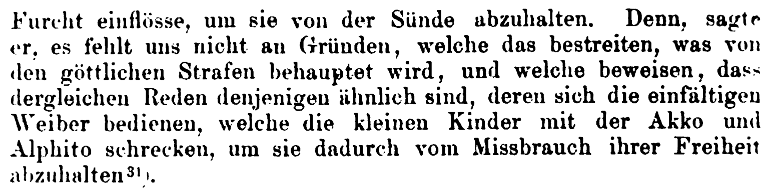
Dass die Neurospasten oder Marionettenspieler zu Athen auf dem öffentlichen Theater wirklich ihre Marionetten aufgestellt haben und dieselben spielen und tanzen liessen, geht aus einer Erwähnung bei **Athenäus** ganz deutlich hervor, indem er sagt: die Athenienser erlaubten dem Neurospasten Pothinus sich eben des Theaters zu bedienen, auf welchem der begeisterte Euripides seine Trauerspiele darstellte, worüber Euriklides und Aeschylos so unwillig wurden, dass sie aufstanden und den Schauplatz verliessen[27].

Bei den Römern wurde theils in den Atellanen, theils bei andern öffentlichen Spielen eine Marionette gebraucht, welche **Manducus** oder der Kinderfresser genannt ward[28]. Diese groteske Figur, welche eigentlich nur ein Schreckbild der Kinder vorstellen sollte, und erwachsenen Leuten zum Gelächter diente, hatte dicke aufgeblasene Backen, bewegliche, schielende, rothe Augen, weit offenstehenden Mund, grosse spitze Zähne, mit denen sie schrecklich knirschte, und eine Todtenfarbe; sie diente auch bei öffentlichen Aufzügen den Pöbel auseinander zu treiben[29].

Rabelais gedenkt in seinem Pantagruel auch des Manducus und beschreibt seine Gestalt und seinen Mechanismus also: Bei den Gastrolatern (Bauchdienern) trug ein Dickbauch auf einer langen vergoldeten Stange eine hölzerne Bildsäule, welche schlecht gearbeitet und grob gemalt war: so wie sie **Plautus**, **Juvenal** und **Pompejus Festus** beschreiben. Zu Lyon nennt man sie am Carneval Maschecroute; jene aber heissen sie Manducus. Es war ein ungeheures, lächerliches und hässliches Bild und ein Schrecken der Kinder; denn seine Augen waren grösser als der Bauch, und der Kopf dicker als der übrige Körper, mit weiten, grossen und schrecklichen Kinnbacken, oben und unten wohl mit Zähnen versehen, welche man mit Hilfe einer kleinen Schnur, die in der vergoldeten Stange verborgen, greulich aneinander klappern liess, wie man es zu Metz mit dem Drachen des heiligen Clemens macht.

Diese grotesken Schreckbilder, mit denen man ungehorsamen kleinen Kindern drohte, dass sie von ihnen würden gefressen werden, finden sich bei alten und neuen Völkern. Schon **Callimachus** gedenkt derselben, wenn er sagt: als Diana einst ihre Nymphen in die Werkstatt des Vulkan geführt, hätten sie sich vor dem grässlichen Anblick der Cyklopen gefürchtet und ihre Gesichter weggewendet; so wie eine Mutter, wenn ihr Kind nicht schweigen und gehorchen will, die Cyklopen Arges und Steropes ruft, worauf ein mit Kohlen geschwärzter Merkur hervorkommt, der dem Kinde Schrecken einjagt, dass es seine Augen mit den Händen bedeckt und sich in den Schooss der Mutter verbirgt[30].

Plutarch redet von zwei solchen weiblichen Schreckbildern, der Akko und Alphito, indem er erzählt, Chrysippus habe es missbilligt, dass man den Menschen mit der göttlichen Gerechtigkeit



Furcht einflösse, um sie von der Sünde abzuhalten. Denn, sagte er, es fehlt uns nicht an Gründen, welche das bestreiten, was von den göttlichen Strafen behauptet wird, und welche beweisen, dass dergleichen Reden denjenigen ähnlich sind, deren sich die einfältigen Weiber bedienen, welche die kleinen Kinder mit der Akko und Alphito schrecken, um sie dadurch vom Missbrauch ihrer Freiheit abzuhalten[31]).

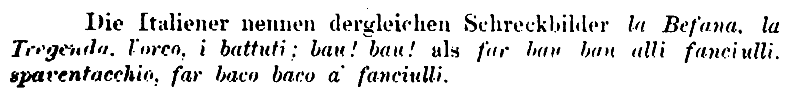
Auch Lamia war ein Schreckbild, womit man die Kinder bedrohte, dass sie im Falle Ungehorsams von ihr würden gefressen werden. Einige legen ihr oben eine weibliche Gestalt, unten Eselsfüsse bei. Andere sagen, Lamia sei eine schöne Frau aus Afrika gewesen, mit welcher Jupiter Kinder gezeugt, die alle von der eifersüchtigen Juno umgebracht worden, was ihre Mutter in solche Wuth versetzte, dass sie nicht allein hässlich, sondern auch grausam genug wurde, fremde Kinder zu rauben und zu tödten[32]).

Später verstand man unter Lamien Loreleys, schöne gespenstische Frauen, welche durch Blendwerk Jünglinge an sich lockten, um vampyrähnlich ihr Blut zu geniessen.

Python Gorgonius wird von Scaliger auch unter diese Schreckbilder der Kinder gezählt. Der Atellanen-Dichter Pomponius schrieb eine Komödie unter diesem Titel, Scaliger aber glaubt, der Python Gorgonius wäre nichts anderes als der oben angeführte Manducus oder Kinderfresser gewesen[33]).

Sonst hiess auch bei den Griechen ein weiblicher Popanz von grässlicher Gestalt Mormo (Μορμώ), womit die Kinderwärterinnen die ungehorsamen Kinder bedrohten, und eine solche verlarvte Person Mormolykion (Μορμολύκειον[34]).

Unter den Juden ist ein weibliches Gespenst Lilis oder Lilith bekannt, von dem es heisst, dass es vorzeiten die jungen Kinder, wenn sie am achten Tage sollten beschnitten werden, getödtet oder hinweggeführt hätte; damit dies nun nicht mehr geschehe, schrieben sie an die Wand des Zimmers einer Kindbetterin auf hebräisch Adam Chava Chutz Lilis, das ist, Adam, Eva, heraus Lilis[35]). Wir zweifeln nicht, sagt Reinesius, dass die alten Mütterchen oder Säugammen mit dem Namen der Lilith (die mit der Gello einerlei zu sein scheint) als eines Gespenstes und Schreckbildes die weinenden Kinder gestillt und besänftigt haben, wie etwa die Heiden mit dem Namen Akko und Alphito, närrischer und boshafter Weiber; oder wie unsere Leute heutiges Tages halsstarrige und widerspenstige Kinder mit dem Manducus oder Kinderfresser bedrohen, den einen offenen Rachen habe, mit den Zähnen knirsche, in zerlumpter und zerrissenen Kleidern, ohne Schuhe, bloss und unverschämt herumlaufe, oder mit der Worra, die ganz wüthend, mit verwirrten Haaren, scheusslichem Anblick und greulicher Gestalt, mit einem ganzen Haufen thörichter und unsinniger Weiber ankomme[36]).



Die Italiener nennen dergleichen Schreckbilder *la Befana, la Tregenda, l'orco, i battuti; bau! bau!* als *far bau bau alli fanciulli, sparentacchio, far baco baco a' fanciulli.*

Das Wort *Befana* kommt von Epiphanias (*Befania*) her, weil an diesem Tage Kinder und Frauen eine Tocke von alten Lumpen an's Fenster setzen; daher nennt man auch ein hässliches, ungestaltetes Weib *Befana*, und der Satiriker Francesco Berni (1490 bis 1536) sagt deswegen:

Il dì di Beffania
Vo porla per befana alla fenestra,
Perche qualcun le dia d'una balestra etc.

In Florenz nennt das Volk noch heute den heiligen Dreikönigstag wie die Puppe von Lumpen, welche man am Vorabend dieses Festes mit Schreien und Jubeln durch die Strassen trägt, Befana, ein Brauch, der sich als Ueberrest einer mittelalterlichen Mysterienfeier erhalten hat.

Bei den Holländern heisst es: *Een Bitebau, oft den bommelaer.*

In Frankreich wurde im dreizehnten Jahrhundert dieser Popanz *Barbuand* genannt, woraus der Bischof Wilhelm von Paris *Barbualdus* gemacht hat[37]). Daraus ist wahrscheinlich das Wort *Babau* entstanden, dessen sich die Ammen in den südlichen Provinzen Frankreichs noch jetzt bedienen, um die Kinder einzuschüchtern[38]); woraus de la Peyre einen abenteuerlichen Titel zu einem seiner Bücher genommen, das er *Anti-Babau* oder der Gegenpopanz nannte[39]).

Zu Tours bedrohte man vorzeiten die Kinder mit dem König Hugo oder mit seinem Schatten, welcher bisweilen in einer alten Kirche oder einem Gemäuer daselbst, wo er beerdigt worden und ein berühmtes Grabmal gehabt, erscheinen sollte[40]).

Die alten Preussen brauchten den Namen des Piculnus, um ihren Kindern Furcht einzujagen, und die alten Deutschen bedienten sich in derselben Absicht des Namens der Druden; daher, sagt Aventinus, ist noch an vielen Orten das Sprichwort üblich, womit man die kleinen Kinder bedroht: Schweig, die Drut kommt[41]).

In Schwaben und Franken ängstigte man die Kinder mit der Hildabertha, Bildabertha oder eigentlich Wildabertha, das ist, mit der wilden Bertha, womit Niemand anders gemeint war, als die Mutter Karl's des Grossen, welche nach der Sage ein wildes, jähzorniges Weib gewesen, die auch nach ihrem Tode keine Ruhe gefunden, sondern bei nächtlicher Weile um die Häuser schleiche, um halsstarrige Kinder zu erspähen, mit sich zu nehmen und zu zerfleischen: eine Fabel, durch welche die Mütter ihren Zweck erreichten[42]).

In sächsischen Landen ist der Knecht Ruprecht, der an Weihnachten mit dem Christkinde herumwandelt, in ähnlicher Ab-

sicht gäng und gebe. Dieser übrigens auch freigebige Knecht soll den Namen von einem Priester Ruprecht führen, der im elften Jahrhunderte einige Männer und Weiber, welche in der Christnacht, als er eben seine erste Messe las, auf dem Kirchhofe tanzten, verfluchte, so dass sie ein ganzes Jahr fort tanzen mussten, wie unten bei den Weihnachtspossen ausführlicher wird mitgetheilt werden. Desshalb soll nun noch immer der Knecht des verkappten heiligen Christ, welcher dessen Zorn zu vollziehen bemüht ist, den Namen Ruprecht führen.

In Schlesien heisst der männliche Unhold Popelmann, der weibliche Popelhole. Auch diese Bezeichnung hat man historisch begründen und von Popielus II., einem polnischen Regenten, der, einer Mönchsfabel zufolge, wegen verübter Grausamkeiten von den Mäusen soll verzehrt worden sein, herleiten wollen. Die Ehre, von Mäusen gefressen zu werden, war damals ein Modetod, den z. B. auch der Erzbischof Hatto II. zu Mainz, und Widerold, Bischof zu Strassburg, erlitten haben sollen. Wiederum sind es Mönche, die aus Rache dafür, dass ihre Faulheit, Habsucht und sonstige Nichtsnutzigkeit hart gestraft wurden, die alberne Lügengeschichte ersannen[43]). Die Bezeichnung Popelmann stammt aber lediglich von dem schlesischen Provinzialausdruck verpopeln, das ist vermummen, her und bedeutet mithin eine vermummte Gestalt[44]).

Nach dieser kurz eingeschalteten Geschichte der Popanze bei verschiedenen alten und neuern Völkern, die, wie ich glaube, hier nicht am unrechten Orte steht, kommen wir auf das Grotesk-Komische in der Komödie der alten Griechen und Römer wieder zurück, und zwar gehören die Atellanen mit den Exodien und die mimischen Spiele der letztern ganz hierher.

Was von dem Schauspiele bei allen Nationen gilt, dass es ein treues Abbild ihrer Cultur und politischen Zustände, findet auch auf die Römer seine Anwendung. Die ersten Dichter der lateinischen Komödie, muthig durch die allgemeine, republicanische Freiheit, folgten griechischen Mustern, wie Plautus. Als Rom unter dem Consulat stand, rang es eben so sehr nach Freiheit wie Athen, aber es hatte mehr Scheu vor seiner Regierung, und man würde niemals gestattet haben, dass die Regierung Angriffe von den Dichtern dulde. Daher wagten die Komiker wohl persönliche Satyre, nie aber oder höchst selten politische. Als jedoch Luxus und Ueberfluss Roms Sitten verfeinerten, verrieth sich dies auch in der Komödie. Und als mit griechischer Cultur griechische Laster in Rom heimisch wurden, that Terentius kaum etwas anderes, als dass er den Menander nachbildete. Aehnliche Umstände haben den Charakter des Schauspiels auf allen Theatern in Europa seit Wiederherstellung der Wissenschaften bestimmt.

Als die Römer der Herrschaft tyrannischer Kaiser und feilem Hofschranzenthum verfielen, verlor sich auch der geläuterte und

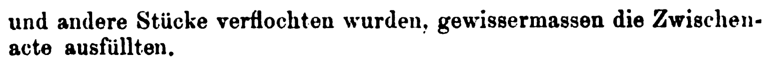


echte Geschmack an der Komödie, und der Despotismus, unter welchem jedwede originale Geisteskraft erstirbt, brachte das hervor, was ihm angemessen ist: Gaukler und Possenreisser, die das Volk mit groben Witzen und Zoten belustigen, woran die Despoten selbst den grössten Geschmack fanden.

Die Anfänge der dramatischen Kunst bei den Römern sind in den scenischen Spielen (*ludi scenici*) der Etrusker zu suchen. Im Jahre 391 der Stadt (361 v. Chr.) berief man etruskische Histrionen oder Ludionen nach Rom, um die Götter zu bewegen, dass sie, nachdem man ihnen zum drittenmal seit Erbauung der Stadt ein feierliches Mahl (*lectisternium*) bereitet, die Pest von ihr nehmen möchten. Es waren Tänzer, die ohne Gesang nach der Melodie der Flöte allerlei rhythmische Bewegungen ausführten, jedenfalls Possenreisser, die ein heiteres Lächeln auf die ernste Stirn der Götter herabzaubern sollten. Alsbald ahmten römische Jünglinge das Spiel nach, dazu scherzhafte und auch schlüpfrige Verse im Wechselgesang vortragend. Man nannte diese Verse Fescenninische, nach der etruskischen Stadt gleichen Namens. Daraus entwickelte sich ein Satyrspiel, welches aus Gesang, Flötenspiel und Tanzbewegung bestand. Allein erst im Jahre 514 d. St. brachte Livius Andronicus, der in Tarent in Gefangenschaft gewesen, das erste regelmässige Schauspiel nach Rom.

Der Grund dieser späten Einführung des Schauspiels unter den Römern beruht nicht etwa in einem Mangel an Talent dazu, sondern er ist derselbe, welcher überhaupt die Dichtkunst zur schwächsten Seite der römischen Litteratur gemacht hat: er ist der eigenthümliche Geist der Staatsverfassung, der kriegerische, strenge Geist des Adels, der durch die Disciplin der Armee dem Volke eingehaucht wurde; er ist enthalten in den Prinzipien geistiger Nüchternheit und materieller Sparsamkeit, diesen grossen Hebeln und Pfeilern, welche das Reich gehoben und gestützt, was zusammen aber allen phantastischen Ergehungen ungünstig war. Vieles, was die Griechen einem vornehmen und gebildeten Manne für nothwendig erachteten: Musik, Malerei, Gesang, Tanz, Schauspiel, hielten die freien Römer lange Zeit ihrer unwürdig, nur für Sklaven geeignet.

Livius Andronicus, ein Freigelassener des M. Livius Salinator, führte seine Stücke selbst auf. Da ihm aber einst, als er manche Stellen zu wiederholen aufgefordert wurde, die Stimme versagte, stellte er einen Knaben neben sich, der, begleitet von einer Flöte, die Fabula absingen musste, während er selbst die mimischen Bewegungen dazu machte. Nach Beendigung der Stücke führten dann freigeborne Jünglinge allerlei Possen auf, mit denen die Atellanen verbunden wurden. Jene Possen erhielten in der Folge den Namen Nachspiele oder Exodien. Sie waren indessen ebenso Zwischenspiele als Nachspiele, da sie in die Atellanen



und andere Stücke verflochten wurden, gewissermassen die Zwischenacte ausfüllten.

Die Atellanen oder Pulcinellakomödien führen ihren Namen von dem Orte ihres Ursprungs, nach der alten oskischen Stadt Atella in Campanien. Wann sie ihren Anfang genommen, wann sie zu Ende gegangen, ist nicht zu ermitteln. In unveränderter Gestalt finden wir sie zu Rom noch in der Kaiserzeit. Aber jedenfalls, sagt Mommsen, hat dies Possenspiel seine schönsten Blüthen unter der lustigen Sonne Campaniens getrieben, wo der einheimische Dialekt mit seinen dumpfen Consonanten und tiefen Vocalen dem breiten Munde des Possenreissers entgegenkam.

Bekannte Atellanendichter sind Novius und der schon erwähnte Pomponius, beide in der Mitte des 7. Jahrhunderts d. St. Ein dritter, Memmius oder Mummius, ist weder der Zeit noch dem Namen nach gewiss.

Namhafte römische Komiker sind ausser Livius Andronicus, von dessen 19 Stücken nur Namen und einige Fragmente übrig sind, Nävius (*Ariolus, Leon*) um 519 d. St.; Plautus, gestorben 570 d. St. (*Amphitruo, Aulularia, Captivi, Curculio, Casina, Cistellaria, Epidicus, Bacchides, Mostellaria, Menaechmi, Miles gloriosus, Mercator, Pseudolus, Poenulus, Persa, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus*); Cäcilius Statius aus Insubrien, gestorben 586 (*Plocium, Synephebi*); Luscius Lavinius; Licinius Imbrex; Quintus Trabea; Sextus Turpilius (*Demetrius, Demiurgus, Epiclerus, Lucadia, Philopator*); Juventius. Publius Terentius, gestorben um 595, hat uns sechs Komödien hinterlassen, von denen *Andria, Heautontimorumenos, Eunuchus* und *Adelphi* dem Menander nachgebildet sind, *Hecyra* und *Phormio* aber Apollodor, dem Karystier. Ein geistvoller und gewandter Nachahmer des Menander, der zuerst die Stoffe der griechischen Komik in die Sitten und Charaktere des römischen Lebens umsetzte, war Lucius Afranius, der um die Mitte des 7. Jahrhunderts lebte. Leider haben wir nur Fragmente von ihm. Den Ruhm seiner Zeit genoss auch neben andern hier nicht genannten Quinctius Atta, gestorben 676 d. St.

Neben Tragödie und Komödie aber bildeten sich nicht blos das Satyrspiel und die Atellanen fort, es erwuchs daraus noch eine neue Gattung, es entstanden die sogenannten mimischen Spiele. Die Lakedämonier hatten zwar auch eine Art von Mimen, allein sie unterscheiden sich von den römischen so sehr, dass man diese als eigene Erfindung betrachten darf. Als nämlich der Chor in der Komödie in Folge seiner Schamlosigkeiten abgeschafft wurde, liess man zwischen den Aufzügen die Zuschauer durch Flötenspieler unterhalten, zu denen sich ein Histrio gesellte, welcher durch Geberden und Bewegungen die voraufgegangene Handlung wiederholte. Und dieser wurde Mimus genannt, weil er durch seine

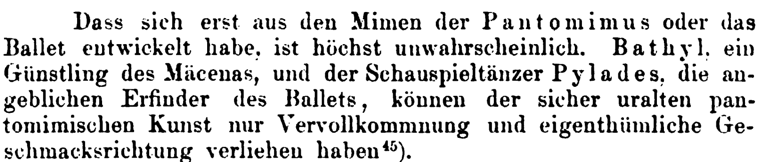
stumme Sprache Alles auf's Lebhafteste auszudrücken wusste. Die Grossen und das Volk, welche an diesem stummen Spiele grossen Reiz fanden, sonderten endlich die mimischen Zwischenspiele, zumal sich besondere Dichter dafür fanden und das Possenmässige und Unzüchtige derselben bald mit allem in dieser Art schon Dagewesenen wetteiferte, von den Komödien ab und machten eine besondere dramatische Gattung daraus. Als Wollust und Weichlichkeit Alles in ihren Pfuhl rissen, verdrängten diese Spiele nicht blos die wirkliche Komödie, sie erhielten sich auch etliche Jahrhunderte auf dem römischen Theater. Man bediente sich ihrer bei Privatfeierlichkeiten, Gastmahlen und Beerdigungen, wie z. B. bei dem Leichenbegängniss des Vespasian ein Mimus seinen Charakter darzustellen suchte.

Gab es auch ernste mimische Spiele, die Mehrzahl bestand doch nur aus Fratzen und Possenreissereien oder dramatischen Vorstellungen der niedrigsten Art über allerlei Dinge ohne Ziel und Zusammenhang, weshalb Cicero von einem liederlichen Zeugenverhör sagte: es hat den Ausgang eines mimischen Spieles gehabt: man findet keinen Schluss, der Mimus läuft davon, die Klappern (*Scabilla* — Losungszeichen zum Aufbruch) klirren, und der Vorhang fällt.

Oft wurde die Declamation in diesen Spielen zwischen zwei Personen getheilt: die eine recitirte die Verse der Dichtung, die zweite drückte den Inhalt derselben durch Geberden aus. Die Mimen erschienen barfuss, mit geschorenen Köpfen, die Gesichter mit Russ beschmiert, ohne Larve, und mit Thierfellen statt Kleidern behangen. Selbst Frauenzimmer (*Mimae*) betraten die Bühne und entblössten auf Verlangen des Volks ihren ganzen Körper.

Berühmte Dichter in diesem Fache sind Decimus Laberius und Publius Syrus. Ob die Mimijamben des Cn. Matius hierher gehören, lässt sich aus den wenigen Zeilen, die von ihm, und den dürftigen Nachrichten, die über ihn vorhanden sind, nicht entscheiden.

Decimus Laberius, Cäsars Zeitgenosse, ein geborner römischer Ritter, betrat bereits im 60. Lebensjahre auf Cäsars besondern Wunsch selbst die Bühne (705 d. St.), für welche er eine Menge mimischer Spiele geschrieben, von denen 42 Titel und einige Fragmente übrig sind. Er starb 711. Publius Syrus, ein Freigelassener, spielte ebenfalls selbst und soll von Cäsar dem Laberius vorgezogen worden sein. Die Alten schätzten ihn sehr hoch, und man rühmt, das seine Dichtungen, die verloren gegangen, edler und lehrreicher Natur gewesen. Welchen Anspruch auf Echtheit die zu den Zeiten der Antoninen angeblich aus seinen Mimen gezogenen Denk- und Sittensprüche, wie wir sie besitzen, haben, muss dahin gestellt bleiben.



Dass sich erst aus den Mimen der Pantomimus oder das Ballet entwickelt habe, ist höchst unwahrscheinlich. Bathyl, ein Günstling des Mäcenas, und der Schauspieltänzer Pylades, die angeblichen Erfinder des Ballets, können der sicher uralten pantomimischen Kunst nur Vervollkommnung und eigenthümliche Geschmacksrichtung verliehen haben[45]).

Unter die lustigen und lächerlichen Charaktere der alten Komödie gehört vorzüglich der Schmarotzer (*Parasitus*), den Lessing für den Harlekin der Alten hielt[46]). Er kam sehr oft vor, hatte meist seine eigene Tracht und war durch Striegel, Oelkrug und einen Stecken kennbar, die er zu tragen pflegte.

Die Parasiten erscheinen zugleich als Spassmacher im alltäglichen Leben der Griechen und Römer schon in ältester Zeit. Wenn Karystius von Pergamus behauptete, dass der Parasit als Charakterfigur der Komödie von Alexis erfunden worden sei, so hat er vermuthlich nur sagen wollen, dass dieser Dichter zuerst zur Bezeichnung dieses Charakters den Namen *παράσιτος* gebrauchte, und die Zurechtweisung, die der Schriftsteller dort erfährt, dass sich eine Persönlichkeit der Art schon in einem Stücke des Epicharmos finde, ist schwerlich an ihrem Platze. Karystius, der *περὶ διδασκαλιῶν* schrieb, fand wahrscheinlich bei Alexis zuerst unter den Personen des Stücks einen *παράσιτος* aufgeführt: aber Leute dieser Art, denen kein Merkmal des komischen Parasiten fehlte, waren längst im wirklichen Leben keine ungewöhnliche Erscheinung, wo sie als *κόλακες* oder *γελωτοποιοί* auftreten.

Bei den Parasiten der Komödie kann man drei Hauptschattirungen unterscheiden, indem bald der eine bald der andere der allen im Allgemeinen zukommenden Charakterzüge prävalirt und nur Zudringlichkeit und Lüsternheit als gemeinschaftliche Grundlage überall bleiben. Die erste Classe ist die der *γελωτοποιοί*, Spassmacher, die neben ihren oft sehr wohlfeilen Witzen sich selbst zum Besten geben, sich verspotten lassen und Misshandlungen jeder Art erdulden, wenn sie nur dabei essen und trinken können. Zu dieser Classe gehört Xenophon's Philippos, der noch etwas anständiger erscheint, Ergasilus in den Captivis des Plautus und Gelasimus im Stichus. Die zweite Classe bilden die *κόλακες* oder *assentatores*, die ihrem Gönner überall als Schmeichler und Bewunderer zur Seite stehen. Diesen Charakter mag vorzüglich Menander in seinem Kolax oder Struthias aufgestellt haben, und es ist diese Persönlichkeit als Gnatho im Eunuchus des Terenz vortrefflich und mit aller Feinheit des griechischen Dichters, etwas roher als Artotrogus im Miles gloriosus des Plautus ausgeprägt. Die dritte Schattirung endlich ist die der *θεραπευτικοί*, die durch allerhand Gefälligkeiten und Dienste sich den Anspruch auf die Tafel erwerben. Sie erscheinen oft wie die *femmes d'intrigue* im französischen Lustspiele und lassen sich zu Ränken,



TAF. 2.

Römische Histrionen
nach Ficoroni.



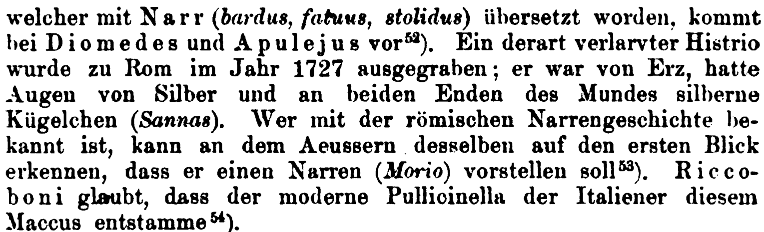
Lug und Betrug aller Art gebrauchen. Figuren der Art sind der Phormio des Terenz, der Curculio des Plautus und Saturio im Persa; im Ganzen auch die Parasiten in der Asinaria und der Menächmeis. Diese Charaktere sind nicht erfunden, sondern nach dem Leben copirt, und wie sehr auch die Dichter für den Zweck der Komödie das wirkliche Bild karikirt haben mögen, so ist es doch Thatsache, dass es ein solches Geschmeis gab, welches keine Erniedrigung scheute, wenn es eine gute Mahlzeit galt. Die tiefe Erniedrigung, die sie zuweilen willig erduldeten, und die Gemeinheit, zu welcher ihre Gefrässigkeit sie trieb, finden die glaubwürdigste Bestätigung bei verschiedenen Schriftstellern der Alten. In späterer Zeit gehörte der Parasit gewissermassen zum Hofstaat des reichen Mannes[47]).

Die Histrionen, welche bald diese, bald jene Person vorstellten, übertrieben das Lächerliche oft zum Schändlichen, indem sie sich ungeheure männliche Glieder, von Leder gefertigt, über die Lenden hingen. Ihr Komödianten-Schwert *Gladius histricus* (*Clunaculum*) führten sie wie der Hanswurst, womit sie sich auf lächerliche Weise vertheidigten oder andere verfolgten[48]). Ihr Gewand war aus mancherlei Tuchflecken verschiedener Farbe zusammengenäht, weshalb es auch Hundertfleck oder *Centunculus* genannt wurde[49]), worin sich wieder eine Aehnlichkeit mit dem Harlekin der Neuern findet.

Von den hier zur Abbildung gebrachten Histrionen ist der eine ein Zwerg mit grossem Kopfe und weitaufgerissenem Munde. Er hüllt sich in einen schlechten Mantel ein und trägt eine Mütze, welche dem Apex oder Hut des Pontifex Maximus gleicht. Die andere Figur hat ebenfalls eine Larve mit aufgesperrtem Munde, an welcher aber die Grösse mit dem übrigen Körper in besserem Verhältniss steht. Sie ist in einen rothen Mantel gehüllt und trägt eine runde Haube, weshalb sie Ficoroni mit dem Pantalone der Italiener vergleicht[50]).

In den mimischen Zwischenauftritten erschienen ebenfalls allerhand Lustigmacher, z. B. die Gaukler *θαυματοποιοι*, *Praestigiatores*), welche durch's Feuer und durch Reifen sprangen, Feuer ausspieen, grosse Bäume auf der Stirne unbewegt trugen; Stelzengeher (*Gralatores*); buckliche Stocknarren, mit grossen, unförmlichen Köpfen u. s. f.[51]).

In den Atellanen kamen besonders viel lächerliche, auch schmutzige Charaktere vor, worüber sich aber aus Mangel an Nachrichten wenig Erhebliches sagen lässt. Unter denselben ist der Maccus oder weisse Mimus (*Mimus albus*) bekannt. Letzterer war ganz weiss gekleidet und stellte einen Stocknarren (*Morio*) vor, mit unförmlichem Kopfe, einer grossen, herabhängenden Nase, hinten und vorn mit einem grossen Buckel; an welchen monströsen Gestalten die Römer sich zu belustigen pflegten. Der Name Maccus,



welcher mit Narr (*bardus, fatuus, stolidus*) übersetzt worden, kommt bei Diomedes und Apulejus vor[52]). Ein derart verlarvter Histrio wurde zu Rom im Jahr 1727 ausgegraben; er war von Erz, hatte Augen von Silber und an beiden Enden des Mundes silberne Kügelchen (*Sannas*). Wer mit der römischen Narrengeschichte bekannt ist, kann an dem Aeussern desselben auf den ersten Blick erkennen, dass er einen Narren (*Morio*) vorstellen soll[53]). Riccoboni glaubt, dass der moderne Pullicinella der Italiener diesem Maccus entstamme[54]).

Andere stehende Charaktermasken der römischen Possen waren der Bucco, Pappus und Dossennus (Dorsennus). Dieser letzte, ein pfiffiger Charlatan, im Gegensatz zu dem ersteren, einem grossmäuligen, pausbackigen Tölpel, kommt zwar selten vor, ist aber mit Unrecht völlig bezweifelt worden. Pappu serscheint als weinerlicher, läppischer, feiger, geiler, aber doch wohlgenährter Halunke.

II.

Italiener.

Als unter den despotischen Kaisern und in den Zeiten der Barbarei die eigentliche Komödie in Italien aufhörte, dauerten doch die Spiele der Mimen, die sich der atellanischen Possenspiele bemächtigt hatten, noch immer fort. Die Schriftsteller gedenken derselben noch im sechsten und dreizehnten Jahrhundert, und es ist wahrscheinlich, dass die uralte Komödie aus dem Stegreif *(Commedia dell'arte)* nach und nach aus denselben entstanden ist und die Charaktere ihrer Schauspieler, auch theils die Kleidung derselben aus ihnen entlehnt hat[55]).

Die *Commedia dell'arte,* die im Gegensatz zum regelmässigen Lustspiel *(Commedia erudita)* spottweise so genannt, von den Gelehrten lange verachtet und von grossen Theatern und Akademien lange ausgeschlossen wurde und auf öffentlichen Plätzen die originelle italienische Lustigkeit üppig entfaltete, war und blieb der Liebling des Volks und triumphirte über alle Gelehrten und alle Veränderungen der Zeiten und des Geschmacks. Sie hat sich trotz der mannigfachsten Anfechtungen bis auf unsere Tage erhalten, wenngleich mit bedeutenden Modificationen und polizeilichen Beschränkungen.

Das wesentliche Merkmal dieser Volkskomödie bestand darin, dass die Stücke nicht vollständig mit den die Charaktere entwickelnden Dialogen aufgeschrieben wurden, sondern die Ausführung der

Fabel dem Talent der Schauspieler überlassen war. Die Verfasser zeichneten blos mit wenigen Worten den Gang der Handlung und den Inhalt der Scenen. Zwei Abschriften dieses Entwurfs wurden an der Seite der Bühne vor Beginn des Stückes angeheftet, jeder Schauspieler überlas den Inhalt der Scenen und überliess sich dann auf dem Theater nach dieser Anleitung seinem Witz und seiner glücklichen Laune. Diese Darstellungen mussten um so volksthümlicher werden, jemehr die Schauspieler, um Beifall zu erhalten, den Geschmack, die Denkart des Publicums, die Zeitinteressen und die Hauptzüge des Volkscharakters sich aneigneten. Die einseitige Charakterbildung gewisser Stände musste übrigens dem Hange zum Spotte bald reiche Nahrung geben und dahin führen, dass man alles Lächerliche und Auszeichnende aus jedem der so bekannten Stände in einen Typus zusammenfasste und daraus zum höchsten Ergötzen des Volks eine stehende Rolle bildete. Das steife Gelehrtenthum in Bologna, das Stutzerwesen in Rom, der Uebermuth der spanischen Partei in Neapel mussten gewiss mit zuerst herhalten. Allmälig kamen aber viele solcher stehenden Rollen zusammen, wodurch sich schon eine ziemlich verwickelte Handlung durchführen liess, und die durch die Verschiedenheit der scharf ausgeprägten Charaktere dem Stück allgemeine Lebendigkeit gaben.

Nur nach und nach wagten die gewerbsmässigen Schauspieler das regelmässige Lustspiel, das lange in dem Kreise von Gelehrten und Dilettanten abgeschlossen blieb, darzustellen, doch ohne ihm ein Uebergewicht über das Behagen an der improvisirten Komödie verschaffen zu können. Aber man benutzte auch die Bekanntschaft mit der *Commedia erudita*, in die Volkskomödie einen kunstgerechtern Plan, gehörige Intrigue, Verwickelung und Auflösung der Handlung zu bringen, und neben den Theaterbildungsanstalten, welche die Gelehrten errichteten, erkannten sie auch in der Volkskomödie eine treffliche Schule für tüchtige Schauspieler und verschmähten es nicht, die beliebtesten Improvisatoren zur Darstellung ihrer eigenen Dramen zu verwenden[56]).

Hauptepoche machte Flaminio Scala, auch kurzweg Flavio genannt, ein berühmter Schauspieler und Director einer wandernden Gesellschaft. Er war der Erste, welcher in seinem „*Teatro delle favole rappresentative, ovvero la Ricreazione comica, boschereccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*", das 1611, neun Jahre vor seinem Tode, zu Venedig erschien, Entwürfe zu den Stegreifstücken veröffentlichte, um ihnen eine erträglichere Form zu verschaffen, und sie auch in Wahrheit in hohen Schwung versetzte. Unter den maskirten Personen desselben kommt nicht blos der Arlecchino, sondern auch ein Pantalone, Burattino, Gratiano Dottore, Capitän Spavento, Cavicchio, ein Pedrolino und etliche andere vor. Unter diesen Namen findet man die vier Charakter-

[illegible]asken des modernen Theaters, wovon der eine im venetianischen [illegible] der andere im bolognesischen; und die zwei Zanni Arlecchin [illegible]

[illegible]

wesen, so würde er, oder F[illegible] A[illegible] seiner [illegible]schaft, der die Vorrede zu dem Theater des Scala geschrieben, wohl nicht unterlassen haben, es uns zu melden. Der Gebrauch muss also älter sein, und Ruzzante (gestorben 1542) ist es jedenfalls der ihn hervorgerufen.

Es ist zwar die Meinung ausgesprochen worden, dass dieser Gebrauch noch früher bestanden; da man aber die gehörige Begründung dafür schuldig geblieben, darf man dabei stehen bleiben, dass Angelo Beolco aus Padua († 1542), bekannter eben unter dem Namen Ruzzante, der Erste gewesen, der die Idee gefasst, die verschiedenen italienischen Dialekte auf die Komödie zu übertragen, nicht unwahrscheinlicherweise durch die Lectüre des Plautus dazu angeregt und durch die bei dem Carneval üblichen Verkleidungen auf das entsprechende Costüm seiner eigenen komischen Charaktere geleitet. Nachdem er sich dann mit dem erfolgreichsten Eifer auf das Studium der verschiedenen Mundarten gelegt, schrieb er um 1530 die von Benedetto Varchi sehr gerühmte und noch jetzt von den Italienern geschätzten, aber durch jene Eigenthümlichkeiten dermalen schwerer verständlichen Lustspiele: Ancontana, Herodiana, Piovana, Vaccaria, Moschetta und Fiorina, welche zuert 1544 gedruckt wurden, wiederholt gesammelt zu Venedig 1584 (in 12.) herauskamen. Sein bester Nachahmer ist der Schauspieler Andrea Calmo aus Venedig (gestorben 1571), von dem wir die komischen Stücke la Potione, Fiorina, Rhodiana, Saltuzza, Spagnolas, Prigione und il Travaglio haben, in denen die einzelnen Personen bergamisch, bolognesisch, neapolitanisch und sicilianisch reden.

Was aber unter Ruzzante's und seiner Gesellschaft geistvoller Behandlung die Lebendigkeit der Darstellungen und das Vergnügen an denselben erhöhte, wurde unter ungeschickten Händen eine Quelle der Plattheit und Pöbelhaftigkeit. Dazu kam, dass die Kunstkomödie, die vom Beifall des Publikums lebte, auch der allgemeinen Ausgelassenheit und Unzüchtigkeit huldigen musste und zwar in den grössten Uebertreibungen. Aus den ganz zügellosen Unanständigkeiten, an welchen sich die höchsten Stände und selbst die Cardinäle und Päpste in den gelehrten Komödien ergötzten, lässt sich ahnen, was in der Volkskomödie dem grossen Haufen aufgetischt worden sein mag. Es half wohl etwas, aber gewiss nicht viel, dass der Cardinal Karl Borromeo ein strenges Edict gegen diese Missbräuche erliess und die dramatischen Entwürfe einer Censur unterwarf. Wenn er sie nur auf der Höhe der regelmässigen Komödien lassen musste, so waren die Unanständigkeiten noch stark genug[*].



TAF.

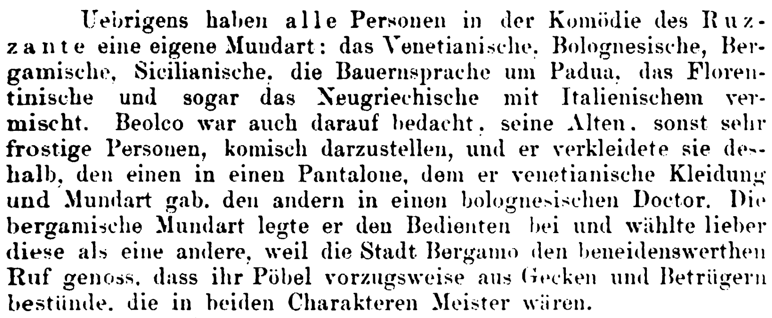
Pantalone und Harlekin
der ältern Jtalienischen Comodie.



TAF. 4

Doctor und Harlekin
der neueren Jtalienischen Comödie.





Uebrigens haben alle Personen in der Komödie des Ruzzante eine eigene Mundart: das Venetianische, Bolognesische, Bergamische, Sicilianische, die Bauernsprache um Padua, das Florentinische und sogar das Neugriechische mit Italienischem vermischt. Beolco war auch darauf bedacht, seine Alten, sonst sehr frostige Personen, komisch darzustellen, und er verkleidete sie deshalb, den einen in einen Pantalone, dem er venetianische Kleidung und Mundart gab, den andern in einen bolognesischen Doctor. Die bergamische Mundart legte er den Bedienten bei und wählte lieber diese als eine andere, weil die Stadt Bergamo den beneidenswerthen Ruf genoss, dass ihr Pöbel vorzugsweise aus Gecken und Betrügern bestünde, die in beiden Charakteren Meister wären.

Die verschiedenen Dialekte, welche diese Personen redeten, verschafften ohne Zweifel eine neue Art von Belustigung, weil alle die verschiedenen Völkerschaften Italiens einen Geschmack daran fanden und sie auf ihren Bühnen gleichsam um die Wette anhörten.

Prüfen wir jetzt die vornehmsten der grotesken Geschöpfe Beolcos, Flaminio Scalas und der *Commedia dell'arte* überhaupt, so ist es sehr wahrscheinlich, dass der Charakter des

1. Arlecchino

noch von den alten mimischen Spielen der Römer herstammt, wie schon Riccoboni geglaubt hat. Der Histrio mit dem Hundertfleck, dessen wir bei den mimischen Spielen der Römer gedachten, scheint der Urahnherr des Harlekins zu sein, weil seine Kleidung genau mit der des letztern übereinstimmt. Woher käme sonst diese wunderliche Kleidung, die niemals Mode gewesen? Lappen von rothem, blauem, gelbem und grünem Tuche, dreieckig geschnitten und nach der Form eines Wamses zusammengenäht; kleine Schlurfen ohne Absätze, ein kleiner Hut, welcher den geschorenen Kopf bedeckt, und eine schwarze Larve, welche keine Augen, sondern blos zwei kleine Löcher zum Durchsehen hat. Welche närrische Erfindung! Alles das lässt sich recht gut erklären, wenn man den Harlekin für den Nachfolger derjenigen Mimen annimmt, die mit geschorenen Köpfen und barfuss gingen *(Planipedes)*. Denn die Füsse des Harlekins sind blos mit Leder umwickelt und ohne Absätze. Seine schwarze Larve deutet ebenfalls auf die Mimen hin, die ihr Gesicht mit Russ schwärzten. Vom Kopf an bis auf die Füsse ist also die Kleidung des Harlekins nichts anderes als die entsprechend nachgeahmte Gewandung der alten Mimen bei den Lateinern. Dazu kommt noch das lächerliche Gewehr oder komische Schwert der alten Mimen, das wir auch bei dem Harlekin finden, welches aber Riccoboni nicht kannte. Dieser sucht seine Meinung noch dadurch zu erhärten, dass Harlekin und Scapin bei den besten toscanischen Schriftstellern *Zanni* heissen; ein Wort, das wahrscheinlich von nichts anderem als dem lateinischen *Sannio* herrührt, von dem

Cicero eine vollkommen auf den Charakter des Harlekins passende Beschreibung giebt. Carlo Dati und nach ihm auch Menage behaupten dagegen, dass *Zanni* so viel sei, als *Giovanni*, was in der toscanischen Sprache abgekürzt *Gianni* laute; oder weil einer der ersten Harlekine vielleicht *Gianni* geheissen habe. Menage beruft sich noch auf den *Bobo Juan* des Spaniers Covaruvias, und Dati citirt eine Stelle aus einer neuern, im Stil des Merlin Coccai verfassten Schrift, wo der Verfasser, indem er von einem Menschen redet, der in der Komödie die Rolle des *Zanni* vorstellte, sagt: *fecerat Joannem.* Alles das hat Riccoboni weitläufig zu widerlegen gesucht. Doch ist auffallend, dass die lustigen Personen fast bei allen modernen Völkern den Namen Johann führen, als Hanswurst, *Jack, Jean Potage,* Hansdumm, Hansdampf, Hans in allen Gassen. Freilich ist hieraus nicht viel zu schliessen, da man auch aus dem Namen Nicolaus ohne seine Schuld das verächtliche Wort Nickel gebildet hat, wodurch im Allgemeinen eine widerwärtige Person, insbesondere ein liederliches Weib angedeutet wird; falls es nicht etwa von dem Namen des Kaninchens herkommt, um die Geilheit anzudeuten[58]).

Batteux will den Harlekin lieber vom griechischen Satyr herleiten. Er sagt: der Harlekin in gewissen italienischen Stücken hat fast alle Kennzeichen eines Satyrs. Man sehe nur seine Maske an, seine Umgürtung, sein Kleid, das wie angeleimt ist und ihm fast das Aussehen eines Nackten giebt, seine überzogenen Knieen, die man sich als hineingehend einbilden kann: so fehlt ihm nichts mehr als ein Schuh mit gespaltenen Klauen. Man thue noch hinzu seine Neckereien, seine Sprünge, seinen Styl, seine Scherzreden, den Ton seiner Stimme: alles das macht in der That eine Art von Satyr aus. Der Satyr der Alten kam dem Bocke nahe; der Harlekin von heute ähnelt der Katze; es bleibt immer ein Mensch, in ein Thier gekleidet. Wie spielten die Satyrs dem Horaz zufolge? Mit einem Gotte, mit einem Helden, der in einem hohem Tone sprach. Ebenso erscheint Harlekin zugleich mit Simson; er figurirt auf eine groteske Art neben einem Helden; er spielt selbst den Helden; er stellt den Theseus vor, u. s. f.[59]).

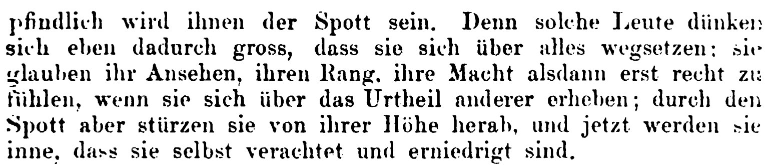
So viel Wahrscheinlichkeit es hat, dass das Geschlechtsregister des Harlekin sich im entferntesten Alterthum verliert und, wenn er nicht von einem einzigen Vater abstammt, doch mehrere zu seinem Dasein das Ihrige beigetragen und ihre Attribute in seiner Person vereinigt haben: so ungewiss ist der Ursprung seines Namens, der vermuthlich erst den neueren Zeiten angehört. Einige leiten den Namen von *halec* oder Hering ab, Andere von dem Namen eines Dieners eines Grafen von Louvence, den man Pierrot d'Arlesquin (Peter von Arles) nannte und der sich durch List und Gewandtheit ausgezeichnet haben soll. Unter allen Umständen sind es die Franzosen, welche den Ursprung dieses Namens für sich in Anspruch

nehmen, indem sie sich meist folgender Erklärung zuneigen. Zur Zeit Heinrich III. kam eine Gesellschaft italienischer Komödianten nach Paris, unter denen ein junger, überaus munterer Mensch war, welcher oft im Hause des Herrn Harlay de Chanvalon verkehrte; seine Kameraden nannten ihn deshalb entweder aus Spott oder Neid Harlequino oder den kleinen Harlay, zumal die Italiener gewohnt waren, die Günstlinge vornehmer Leute nach deren Namen zu benennen. Menage erzählt, dass er diese Etymologie von einem Herrn Guyet habe, der dies von dem Harlequino selbst bei seiner zweiten Reise nach Frankreich unter Ludwig XIII. vernommen; auch hätte ihm ein Herr Forget berichtet, dass dieser Harlequino den Herrn von Chanvalon auf dem Theater seinen Pathen genannt[60]).

Es fragt sich nun, wer war dieser Harlay de Chanvalon? Gundling meint, es sei der Liebhaber der Königin Margaretha gewesen, der diesen Namen führte, und dem Heinrich III. selbst vorgeworfen, dass seine Schwester mit ihm einen Sohn gezeugt hätte[61]). Andere glauben, es wäre der Präsident Achilles von Harlay gewesen, in dessen Hause dem Harlequino ein vertrauter Zugang verstattet worden. Allein das sieht einer Fabel ähnlich, wenn man den Charakter des Achilles von Harlay erwägt, der so wie andere obrigkeitliche Personen seiner Zeit sich keineswegs dermassen erniedrigte, dass er Pickelheringe in seinem Hause gelitten hätte[62]). Alle diese Meinungen werden dadurch widerlegt, dass der Name Harlekin schon früher vorkommt; man findet ihn bereits in einem Briefe des humoristischen Predigers Johann Raulin, den dieser an Johann Standouk schrieb, und zwar in der Ausgabe von 1520[63]). Raulin selber ist schon 1514 gestorben. Eben so falsch ist die Meinung, das Wort Harlekin sei unter Franz I. entstanden, um den Kaiser Karl V. *(Charles Quint)* zu verspotten, so wie die Engländer eine Hure Harlot nennen, von einer gewissen Charlotte, welche Wilhelm des Eroberers Concubine gewesen. Franz von Harlay Chanvallon wurde auch von seinen Feinden *Harlay Quint* genannt, weil er eben der fünfte Erzbischof von Paris war, oder weil nach Menages Muthmassung der Name Harlekin von seiner Familie abstammen sollte. Ebenso hat Hottomann dies Wort in seinem *Anti-Chopinus*[64]). Bei Gundling aber findet man noch eine Ableitung desselben von den Italienern. Er sagt: sie machten den Signor Arlecchino zu ihrem Landsmann, indem sie ein ganzes Buch von ihm, seiner Familie und seinen Begebenheiten herumtrugen, mit dem Zusatz, es sei dieser Mann ein lustiger Priester in Toscana gewesen, der sich durch seine Bouffonerien einen unsterblichen Namen zuwege gebracht, also dass man ganze Historien von ihm verfertigt[65]). Wir wollen die mannigfachen Verstösse, die hier von Gundling begangen werden, nicht urgiren, sondern bloss anmerken, dass darunter der bekannte Piovano Arlotto gemeint ist, den Gundling verkehrter Weise mit dem Harlekin identificirte.

Der Charakter des alten Harlekins war ein Gewebe von aussergewöhnlichem Spiel, heftigen Bewegungen und übertriebener Possenreisserei, womit eine gewisse körperliche Behendigkeit verknüpft war, dass er beständig in der Luft zu schweben schien und fast den Springer spielte. Er war unverschämt, spöttisch, ein Schalksnarr, niedrig und besonders in seinen Ausdrücken sehr schmutzig. Ungefähr um 1560 veränderte sich der Character dieser Maske. Der neue Harlekin legte alles ab, was ihm aus dem vorigen Jahrhundert noch anklebte. Er wurde ein unwissender, im Grunde einfältiger Bedienter, der sein möglichstes that, um witzig zu sein, und diese Sucht bis zur Boshaftigkeit trieb. Er ist nun ein Schmarotzer, feig, treu, thätig, lässt sich aber aus Furcht oder Eigennutz in alle Arten von Schelmerei und Betrügerei ein. Der Harlekin ist die Krone des welschen Theaters, ein Chamäleon, das alle Farben annimmt, ein Charakter, der in den Händen eines intelligenten Mannes die Hauptrolle der Bühne wird. Die Rede aus dem Stegreif ist sein Probirstein. Der neue Harlekin beobachtet gewisse komische Gebärdenspiele und Possen, die Jahrhunderte hindurch vom Vater auf den Sohn sich fortgepflanzt haben. In Italien ist die erste Frage, ob er auch flink genug sei Purzelböcke zu schiessen, zu springen und zu tanzen verstehe[46]).

Sulzer charakterisirt den Harlekin also: Er ist dem Anschein nach ein einfältiger, sehr naiver und geringer Kerl oder allenfalls ein Possenreisser, im Grunde aber ein sehr listiger, dabei witziger und scharfsichtiger Bube, der an andern jede Schwachheit und Thorheit richtig bemerkt und sie auf geistreiche, aber sehr naive Art blosstellen kann. Einige Kunstrichter halten dafür, dass eine solche Person dem guten Geschmack des Schauspiels entgegen sei und die komische Bühne erniedrige. Es ist aber nicht schwer zu zeigen, dass dieses Urtheil übereilt und der Harlekin in vielen Fällen beinahe unentbehrlich sei. Wenn es darum zu thun ist, dass ein ernstlicher Narr in seiner vollen Lächerlichkeit erscheine, so darf man ihm nur einen guten Harlekin zur Seite setzen. Freilich ist es eben nicht nöthig, dass er ein Narrenkleid trage und überall Possen anbringe, denn dadurch fällt er leicht in's Pöbelhafte. Seine Hauptverrichtung muss sein, das Lächerliche, das in den Schein des Ernstes oder der Würde gekleidet ist, an den Tag zu bringen, dem Schalk die Maske abzuziehen und ihn dem Spotte preiszugeben. Dies ist ohne Zweifel der grösste Nutzen, den man von der komischen Bühne erwarten kann, und er ist an sich selbst keineswegs gering. Es giebt Menschen, welche ruchlos genug sind, sich über alles wegzusetzen, was gesetzmässig, billig, menschlich ist; bei denen die stärksten Vorhaltungen von Vernunft und Recht schlechterdings nicht den geringsten Eindruck bewirken, und deren Thorheit und Schalkheit durch nichts zu hemmen ist: diese muss man dem Harlekin preisgeben. So sehr sie über allen Tadel weg sind, so em-



pfindlich wird ihnen der Spott sein. Denn solche Leute dünken sich eben dadurch gross, dass sie sich über alles wegsetzen; sie glauben ihr Ansehen, ihren Rang, ihre Macht alsdann erst recht zu fühlen, wenn sie sich über das Urtheil anderer erheben; durch den Spott aber stürzen sie von ihrer Höhe herab, und jetzt werden sie inne, dass sie selbst verachtet und erniedrigt sind.

Im Grunde verrichtet der Harlekin auf der Schaubühne nichts anderes, als was Lucian und Swift in ihren Spottschriften thun, in denen sie oft den eigentlichen Charakter des Harlekins annehmen. Es gibt also gewisse Komödien, wo er die wichtigste Person ist. Das haben auch die komischen Dichter gefühlt, denen er zu niedrig war. Sie haben an seine Stelle Bediente gesetzt, denen sie seine Verrichtung übertrugen. Im Grunde aber sind solche Bediente Harlekine in Livrée, und da, wo sie nöthig sind, würde der Harlekin immer noch passender sein. Aber freilich erfordert die Behandlung desselben einen völligen Meister der Kunst. Es ist schwer, ihn da, wo er die wichtigsten Dinge vollziehen kann, natürlich anzubringen; und dann vermag nur ein zum Spotten aufgelegter Geist ihn völlig auszunutzen. Unter allen Talenten aber scheint der ächte Spöttergeist der seltenste zu sein[67]).

Da wir jedoch oben der Wanderung italienischer Schauspieler nach Paris gedachten, dürfte es nicht ganz überflüssig sein, noch Folgendes nachzutragen.

Mit der italienischen Komödie hatten die Franzosen schon unter Heinrich II. Bekanntschaft gemacht, welcher die Calandria des Cardinals Bibbiena mit grosser Pracht aufführen liess. Die ersten italienischen Komödianten von Profession aber kamen erst 1577 von Venedig aus nach Frankreich. Es war die Gesellschaft des bereits erwähnten Francesco Andreini aus Pistoja, welche sich den Namen der Gelosi gegeben. Sie errichtete ihr Theater zuerst im Saale der Staaten zu Blois, verfügte sich jedoch bald nach Paris, wo ihr Heinrich III. erlaubte, im Palais Bourbon ihre Bühne aufzuschlagen. Das Journal *l'Etoile* sagt, sie hätte hier einen Zulauf gehabt, wie sich seiner die vier besten Prediger von Paris nicht hätten rühmen dürfen. Die Geistlichkeit und das Parlament widersetzten sich trotz des Schutzes, dessen sie sich vom König zu erfreuen hatte, ihrem Spiel, und die religiös-politischen Unruhen des Reichs nöthigten sie nach mancherlei Unterbrechungen nach zwei Jahren zur Rückkehr in die Heimath. Im Jahre 1584 kam indess eine neue Gesellschaft nach Paris, und eine dritte 1588.

Eine Hauptzierde der Gesellschaft Andreinis war dessen Gattin Isabella. Wie sehr sie die Pariser entzückte, geht auch aus den Versen hervor, mit welchen sie der Dichter Isaac du Ryer besang:

Je ne crois point qu' Isabelle
Soit une femme mortelle,
C'est plutôt quelqu'un des Dieux
Qui s'est déguisé en femme
Afin de nous ravir l'âme
Par l'oreille et par les yeux.

Se peut-il trouver au monde
Quelqu'autre humaine faconde
Qui la siennne puisse égaler?
Se peut-il dans le ciel même
Trouver de plus douce crême
Que celle de son parler.

Mais outre qu'elle s'attire
Toute âme par son bien-dire,
Combien d'attraits et d'amours
Et d'autres grâces célestes,
Soit au visage, ou aux gestes.
Accompagnent ses discours.

Divin esprit dont la France
Adorera l'excellence
Mille ans après son trépas:
(Paris vaut bien l'Italie)
L'assistance te suplie
Que tu ne t'en aille pas.

Als Andreini auf der Rückreise in das Vaterland diese Frau verlor, zog er sich vom Theater zurück, suchte aber immer noch mittelbar dafür zu wirken, besonders für die von ihm gespielte Rolle des Spavento, und gab daher 1607 *le bravure del Capitano Spavento* in Venedig in Druck, die nachher noch zweimal aufgelegt wurde, und der 1618 ein zweiter Theil folgte. Man hat von ihm auch zwei *Favole boschereccie: L'ingannata Proserpina* und *l'Alterezza di Narciso.*

Von den Gelosi trennten sich einige Schauspieler, nahmen den Namen Confidenti an und gaben auch Vorstellungen in Paris. Eines der besten Mitglieder dieser Gesellschaft war der Neapolitaner Fabrizio de' Fornaris, dessen Hauptrolle die des renommirenden Capitäns war. Er sprach sie meist spanisch und nannte sich *Capitano Coccodrillo.*

Im Jahre 1645 liess der Cardinal Mazarin neue italienische Komödianten kommen, wie er denn auch die italienische Oper bei Hofe einführte. Sodann finden wir Nachrichten über Gesellschaften aus dem Jahre 1658 und 1662, die sich aber so wenig wie die

frühern lange behaupteten. Erst die nach ihnen folgende, deren Ankunft nirgend genau angegeben ist, machte ihr Glück und spielte wechselsweise mit den französischen Schauspielern auf dem *Théâtre de Bourgogne*, im Palais Bourbon und Palais Royal. Sieben Jahre nach Molière's Tode blieb ihnen das *Théâtre de Bourgogne* allein überlassen, bis ein königlicher Befehl die Schliessung desselben anordnete (1697). Erst 1716 wurde die *Commedia dell'arte* neuerdings nach Frankreich verpflanzt. Auf Befehl des Herzogs-Regenten kam Luigi Riccoboni mit einer Truppe nach Paris, welche als *Commédiens de son Altesse*, nachher aber als *Comédiens ordinaires du Roi* im Theater de Bourgogne spielten und eine Subvention von 15000 Livres bezogen. Riccoboni führte zuerst die parodirten Tragödien ein (1719). Die Franzosen bekamen aber die ausschliesslichen Harlekinaden satt, regelmässige Lustspiele aufzuführen wurde den Italienern auf die Dauer nicht gestattet, und so vereinigten diese sich, um sich zu halten, 1762 mit der komischen Oper. Im Jahre 1780 endlich wurden die Stegreifstücke für immer aufgehoben und die Schauspieler der Maskenrollen verabschiedet[68].

Unter den Harlekins hat es sowohl in Italien als in Frankreich bei der italienischen Komödie einige gegeben, die wegen ihres vortrefflichen Spiels die Bewunderung ihrer Zeit waren und nicht allein Geld und Gut, sondern auch öffentliche Ehrenbezeigungen erlangt haben. Pietro Maria Cecchini, der diese Rolle spielte, wurde von dem Kaiser Matthias in den Adelstand erhoben. Als unter dem Namen Trivelin der Harlekin der königlichen Truppe zu Paris starb, übernahm der berühmte Dominico Biancolelli die Rolle desselben. Bisher war der Charakter des Harlekins in der Regel der eines unwissenden und einfältigen Bedienten gewesen. Dominico aber, ein Mann von Kopf, der die Geschmacksrichtung der Nation kannte und wusste, dass das Geistreiche und Witzige ihr überall willkommen war, würzte seine Rolle mit so viel trefflichen und sinnreichen Einfällen, dass der alte Charakter des Harlekin ganz umwandelt wurde[69]). Der einzige unter den französischen Dichtern, der ihn glücklich verwendete, ist de l'Isle in dem *Arlequin sauvage* und in dem *Timon le Misanthrope*. Als die italienischen Komödianten in Paris anfingen, auf ihrem Theater auch französische Stücke aufzuführen, beschwerten sich die französischen Schauspieler deswegen beim Könige. Dieser liess jene vorfordern, dass sie ihre Sache in Gegenwart ihrer Widersacher ausmachen sollten. Baron, ein berühmter Schauspieler, sprach im Namen der Kläger zuerst. Als er fertig war, ertheilte der König dem Dominico einen Wink, dass er nun reden möchte. Nachdem dieser denn einige komische Stellungen und Geberden gemacht, fragte er den König: in welcher Sprache befehlen Eure Majestät, dass ich reden soll? Sprich, wie du willst, sagte der König, ich bin mit Allem einverstanden. Nun, weiter darf ich nichts wünschen, fuhr Dominico fort, indem er dem

König seinen Dank ausdrückte: ich erkläre hiermit meine Sache für gewonnen. Der König musste lachen, dass er so überrumpelt worden, und die Italiener fuhren noch eine Zeit lang fort. französische Stücke zu spielen. Ein andermal wünschte Dominico von Santeuil einen lateinischen Vers unter das Brustbild des Harlekins, welches die Vorderscene des italienischen Theaters schmücken sollte, zu erlangen. Er wusste aber, dass dieser Dichter zu stolz war, um seine Feder dem Verlangen des ersten Besten dienstbar zu machen. Einer abschlägigen Antwort wo möglich vorzubeugen, warf er sich deshalb in sein Theaterkostüm. schnallte seinen Gürtel, seinen kleinen. hölzernen Degen um, nahm sein Hütchen und einen langen Mantel und liess sich so zu Santeuil tragen. Er klopfte an, trat hinein, warf seinen Mantel ab, nahm sein kleines Hütchen und lief nun aus einer Ecke des Zimmers in die andere. unaufhörlich lächerliche Posituren machend und seine Wünsche pantomimisch ausdrückend. Herr von Santeuil wunderte sich anfänglich über diesen seltsamen Auftritt. er fing ihn jedoch an zu belustigen, und bald wurde er von den Possen so hingerissen, dass er selber wie ein Harlekin im Zimmer herumlief und alle Grimassen seines Besuchers erwiederte. Endlich nahm Dominico seine Maske ab. und beide umarmten sich unter lautem Gelächter. als ob sie ein Paar Freunde wären, die einander lange Zeit nicht gesehen und plötzlich erkannt hätten. Unverzüglich machte Herr von Santeuil den so bekannten Vers: *Castigat ridendo mores.* welcher den vordersten Vorhang schmückte und auch bei der 1760 vorgenommenen Restaurirung des Theaters nicht beseitigt wurde[70]).

Zur Verhütung eines etwaigen Missverständnisses sei aber noch hervorgehoben, dass Trivelin zunächst der Name einer Rolle, welche Dominico Locatelli, der 1645 nach Paris kam, geschaffen, unter welcher er bald einen geistreichen Intriguanten. bald einen dummen Teufel von Diener. bald einen Abenteurer darstellte. indess dabei Costüm und Maske des Harlekins trug. Nach dieser Rolle nannte man ihn denn kurzweg selbst. Er starb 1681 und hinterliess den Entwurf zu dem Stegreifstück: die Kaiserin Rosaure von Constantinopel. das am 20. März 1658 vor dem Hofe aufgeführt wurde. „*avec des plus agréables et magnifiques vers. musique. décorations. changements de théâtre et machines. entremêlée. entre chaque acte. de ballets d'admirable invention.*“ Dominico Biancolelli, der sich bereits zu Wien unter Tabarini's Truppe einen Namen erworben. brachte in Paris durch sein Spiel bald das Andenken Locatelli's in vollständige Vergessenheit, und als er am 2. August 1688 im Alter von 42 Jahren starb. trauerte seine Gesellschaft einen vollen Monat um ihn. Mit der Schauspielerin Ursula Cortezza verheirathet. hinterliess er zwölf Kinder[71]).

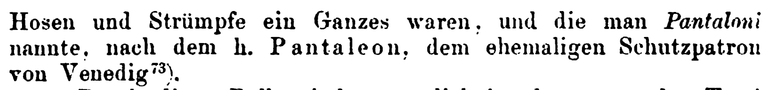
Der letzte bedeutende Harlekin auf dem italienischen Theater zu Paris war der 1783 verstorbene Karl Anton von Bertinazzi.

schlichthin Carlino genannt. Er war aus Turin gebürtig, amüsirte die Pariser über vierzig Jahre lang und bezog dafür vom Könige eine jährliche Besoldung von 8000 Livres. Bei vollkommener Gewandtheit in der französischen Sprache agirte er mit einer Zungengeläufigkeit, dass die Zuhörer nie unterscheiden konnten, ob seine Rolle studirt oder aus dem Stegreif war. Noch vier Wochen vor seinem Tode, im 77. Jahre seines Alters, tanzte er auf der Bühne ein Menuet. Obgleich selbst im höchsten Grade hypochondrisch, heiterte er doch alles um sich her auf. Einst ging er zu einem Arzte, der ihn nicht kannte, klagte ihm seine Schwermüthigkeit und bat sich die Hilfe seiner Kunst aus. „Ich weiss Ihnen keine bessere Cur vorzuschlagen“, erwiederte dieser, „als dass Sie den Carlino oft besuchen: dies ist das beste Mittel gegen alle Hypochondrie.“ „Ach!“ seufzte er, „Carlino bin ich selbst: ich mache Andere lustig und erliege fast unter Melancholie.“ Allen Freunden des Humors unvergesslich hat Bertinazzi zugleich deren Bewunderung genossen.

2. Pantalone.

Dieser Typus stellt einen alten venetianischen Kaufmann vor, dessen eigenthümliche Costümirung aber im Laufe der Zeiten wechselte. Anfänglich trug er eine Art Schlafrock, *Zimarra* genannt, wie ihn die Kaufleute in ihren Gewölben zu tragen pflegten und er bei einigen Advocaten alten Schlages auf ihren Schreibstuben hie und da noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts vorgefunden werden konnte. Die Kleidung des neuern Pantalon war die gewöhnliche Tracht, in welcher man ausging. Hosen und Strümpfe bestanden bei dem alten Pantalon aus einem Stücke. Der Rock war beständig schwarz, das Unterkleid roth. Als aber nach der Einnahme von Constantinopel die Republik Venedig auch das Königreich Negroponte verlor, war die Betrübniss darüber so allgemein, dass man die Farbe des Unterkleids änderte und ebenfalls schwarz dazu wählte. Der Bart an der Maske war nichts Aussergewöhnliches. Alte Kaufleute pflegten ihn damals so zu tragen. Der Bart des neuern Pantalon ist hingegen ganz rund und übermässig spitz auslaufend. Seinem Charakter nach ist Pantalone gewöhnlich etwas einfältig und treuherzig, immer verliebt und beständig von seinem Nebenbuhler, Sohne, Bedienten, der Zofe oder einem anderen Intriguanten betrogen. Späterhin hat man auch einen guten Hausvater aus ihm gemacht, einen Mann von Ehre, der sehr pünktlich auf sein Wort hält und sehr streng gegen seine Kinder ist, aber nach wie vor von allen hintergangen wird, mit denen er zu thun hat, und die ihn entweder um Geld schnellen, oder zu zwingen suchen, seine Tochter ihrem Liebhaber zu überlassen, obgleich er sie schon einem andern versprochen hat[72].

Der Name Pantalone kommt eigentlich von der tricotartigen Beinbekleidung, welche die Venetianer ehemals trugen, in welcher



Hosen und Strümpfe ein Ganzes waren, und die man *Pantaloni* nannte, nach dem h. Pantaleon, dem ehemaligen Schutzpatron von Venedig[73].

Durch diese Rolle sind namentlich berühmt geworden Turi von Modena, der 1670 zu Paris starb, noch mehr Colalto und zuletzt (seit 1744 in Paris) Carlo Veronese.

3. Dottore.

Der Doctor kam wahrscheinlich mit dem Pantalon zugleich auf die Bühne; denn man brauchte einen Alten, der mit demselben figuriren konnte. Die anfängliche Tracht entnahm man den Doctoren der Akademie zu Bologna. Die neuere Tracht ist eine französische Erfindung.

Der Doctor ist ein ewiger Schwätzer, der den Mund niemals aufthut, ohne eine Sentenz oder lateinische Redensart von sich zu geben. Einige Schauspieler haben ihn zu einem wirklich gelehrten Manne gemacht und lassen ihn seine ganze Gelehrsamkeit, mit einer Menge von Citaten aus lateinischen Schriftstellern gespickt, von sich strömen. Andere aber machen ihn zu einem wirklichen Ignoranten, der mit makaronischem oder Küchen-Latein um sich wirft und alle Sentenzen am unrechten Orte in pedantischer Weise anbringt[74].

Berühmte Darsteller dieser Rolle sind Constantin Lolli, genannt Gratian Baloardo, der hochbetagt im August 1694 starb, und Antonio Romagnesi, welcher bis zu der 1697 erfolgten Aufhebung des italienischen Theaters in Paris diese Rolle spielte.

4. Beltramo von Mailand.

Diese Maske war in Frankreich unter Ludwig XIII. Mode. Ihre Tracht hat nichts ausserordentliches; sie scheint im Gegentheil eine Tracht der Zeit oder doch wenigstens nicht lange vorher üblich gewesen zu sein. Sie hat dieselbe Larve wie Scapin, der um eben diese Zeit auf das Theater kam und den Beltramo vertrieben zu haben scheint. Riccoboni selbst weiss nicht, was der obige für einen Charakter gehabt hat, doch glaubt er, er hätte die Rolle eines Bedienten gespielt. Baretti und Napoli Signorelli nennen ihn einen mailändischen Einfaltspinsel.

5. Scapino.

Scapino's Charakter ist der der Sklaven in den Komödien des Plautus und Terenz: ränkesüchtig, verschmitzt, spitzbübisch und stets bereit, den Neigungen einer liederlichen Jugend Vorschub zu leisten, mögen sie auch auf die verderblichsten Abwege führen. Wie Harlekins Heimat wird auch die seinige nach Bergamo verlegt.

Ein tüchtiger Scapino war Constantin Constantini von Verona. Nachdem er in Italien lange umhergeschweift, debütirte er 1687 zu Paris, erlangte aber dort geringern Erfolg als in seiner Heimat.



6. Capitano.

Der alte italienische Capitän stolzirte im Mantel, Wams, Pluderhosen und Halbstiefeln, hin und wieder trug er auch einen Koller. Ihm folgte der spanische Capitän, der in seiner Nationaltracht erschien. Als Karl V. durch Italien reiste, wurde er zuerst auf die Bühne gebracht und vertrieb den alten italienischen Capitän. Sein Charakter ist der eines prahlerischen Grossmaules, der aber am Ende vom Harlekin Prügel erduldet.

7. Scaramuccia.

Der spanische Capitän verlor sich 1680 von der Bühne, und an seine Stelle trat der neapolitanische Scaramuz, der den nämlichen Charakter hat. Ganz schwarz gekleidet, ist seine Tracht die spanische, wie sie lange in Neapel bei Hofleuten und obrigkeitlichen Personen gebräuchlich war. In Frankreich hat man ihn zu mancherlei Charakteren verwendet, in Italien aber lediglich zu der Rolle des Capitäns.

Der Scaramuccia soll eine Erfindung des Schauspielers Tiberio Fiuzilli (anderwärts Fiorillo genannt) sein. Dieser stammt von Neapel, wo er am 7. November 1608 geboren wurde, erlangte seinen Ruhm in Paris, das er nach längerer Zeit 1658 verliess, um 1670 von Neuem betrat und dann bis zu seinem am 7. December 1696 erfolgten Tode dort verweilte. Die Pariser verehrten ihn mit wahrer Begeisterung.

8. Giangurgulo.

Riccoboni behauptet, der Charakter des Giangurgulo wäre kein anderer als der des spanischen Capitäns und des Scaramuz. Hiegegen streitet aber die Bezeichnung Barettis, der ihn einen ungeschliffenen Lümmel aus Calabrien, und des Napoli Signorelli, der ihn einen Bauer aus Calabrien nennt[75]).

9. Mezzetino.

Der Mezzettin wurde zuerst auf das italienische Theater zu Paris gebracht. Angelo Constantini sollte den Dominico Biancolelli in der Rolle des Harlekins dubliren; als er sich jedoch unbeschäftigt fand, sann er auf einen Charakter, der der Truppe nützlich sein möchte. Da Niemand zu den Scapinsrollen vorhanden war, adoptirte er dessen Charakter, setzte sich aber ein Costüm nach den Zeichnungen des Calot und der Tracht der komischen Acteurs des französischen Theaters vom Jahr 1632, des Turlupin und Philippin, zusammen. Von der alten Tracht liess er die langen Beinkleider weg, behielt indess den buntgestreiften Stoff bei. Und von der Natur mit einem sehr hübschen Gesicht und lebhaften Augen ausgestattet, trat er ohne Larve auf, um einen liebenswürdigen Schurken und spitzbübisch-intriguanten Diener darzustellen.

Angelo Constantini war der Sohn des oben erwähnten Scapinos und bis zur Schliessung des Theaters in Paris (1697) in Wirksamkeit. Von da ging er nach Braunschweig, trat aber bald in die Dienste des durch seine Körperkräfte allbekannten Kurfürsten August von Sachsen, der ihm den Auftrag ertheilte, eine Gesellschaft zu sammeln, welche wechselsweise Komödien und Opern aufführe. Diesen Auftrag führte er so zur Zufriedenheit des verschwenderischen August durch, dass dieser ihm den Adelstand und die Charge eines „*Camérier intime, Trésorier des menus plaisirs de Sa Majesté et Garde des bijoux de sa chambre*“ verlieh. Er beging jedoch den Fehler, eine Leidenschaft für eine Favorite des Kurfürsten ohne Scheu an den Tag zu legen, und das bewirkte nicht nur seine Ungnade, sondern brachte ihn auch in eine zwanzigjährige Festungshaft, auf den Königsstein. Freigelassen endlich und der sächsischen Lande verwiesen, ging er über Verona wieder nach Frankreich (1728), wo ihn seine Landsleute in Paris mit offenen Armen aufnahmen und das Publicum ihn über die Massen feierte. Alter und lange Gefangenschaft hatten aber doch auf ihn so gewirkt, dass die Theilnahme an seinem Spiel erkalten musste. Schon 1729 kehrte er nach Verona zurück, wo er im December desselben Jahres starb. Unter sein von de Troy gemaltes und von Vermeulen gravirtes Porträt hatte Lafontaine folgende Verse gesetzt:

Ici, de Mézétin, rare et nouveau Prothée,
La figure est représentée,
La nature l'ayant pourvu
Des dons de la métamorphose:
Qui ne le voit pas, n'a rien vu,
Qui le voit, a vu toute chose.

Diese Eloge fand aber der Dichter Gacon doch zu stark, und er beantwortete sie deshalb mit dem Epigramm:

Sur le portrait de Mezétin,
Un homme d'un gout assez fin,
Lisant l'éloge qu'on lui donne
D'être un si grand Comédien,
Qué qui ne le voit, ne voit rien,
Et qu'on voit tout en sa personne,
Disoit: Je ne vois pas qu'il soit si bon Acteur,
Il ne fait rien qui nous surprenne.
Monsieur, lui dis-je alors, pour le tirer de peine,
Ne voyez-vous pas bien qu'un discours si flatteur
Est un Conte de la Fontaine.

10. Der Tartaglia

oder Stotterer, Stammler, hat keinen bestimmten Charakter. Er ward besonders zu Botschaften gebraucht, wo sein Stottern viele komische Auftritte verursachte, wie denn überhaupt die mit ihm auftretenden Acteure in seinem unglücklichen Organ die trefflichste Gelegenheit zu lebendig komischem Spiele finden mussten. Seine Persönlichkeit war den öffentlichen Plätzen und Marktschreierbuden entnommen.

Ein Beispiel von einem vortrefflichen Tartaglia theilt Moore in seinem Abriss des Lebens und der Sitten in Italien mit, welches auch Floegel im ersten Bande seiner Geschichte der komischen Literatur berücksichtigt hat.

Im Allgemeinen sehr eingenommen gegen das italienische Theater, begleitete Moore bei seiner Anwesenheit in Venedig eines Abends den Herzog von Hamilton in die Komödie, überzeugt, dass dieser das gleiche Gefühl der Verachtung gegen sie mit ihm nach Hause tragen werde. In der That behauptete auf ihren Gesichtern ein souveräner Widerwille seinen Platz, bis zu dem Augenblicke, da der Tartaglia erschien, um dem Arlecchino eine höchst interessante Nachricht zu überbringen, welche dieser mit der äussersten Gespanntheit anhörte. Der unglückliche Bote war eben zu dem wichtigsten Punkte seiner Mittheilung gelangt, nämlich der Anzeige, wo Arlecchinos Geliebte verborgen, als er bei einem Worte von sechs bis sieben Silben stecken blieb und jenen zur wahren Verzweiflung brachte. Immer neue Versuche machend, das ominöse Wort richtig hervorzubringen, missglückte doch jeder. Arlecchino nannte ihm ungeduldig ein Dutzend Wörter, ob darunter das richtige sei, aber er schüttelte zu jedem. Die Angst Beider stieg ersichtlich auf's höchste. Tartaglia arbeitete mit dem ganzen Körper; er schnitt haarsträubende Grimassen, würgte sich ab, sein Gesicht schwoll auf, die Augen schienen aus dem Kopfe springen zu wollen. Entsetzt knöpfte ihm Arlecchino Weste und Halskragen auf, fächelte ihm mit seiner Mütze Kühlung zu, hielt ihm scharfe Essenz unter die Nase, — als es aber dennoch schien, dass Tartaglia seinen Geist aushauchen werde, bevor das verwünschte Wort zu Tage gekommen, rannte er plötzlich wie in einem Wahnsinnsanfall dem Sterbenwollenden mit seinem Kopf vor den Bauch — und blitzschnell flog das Wort aus seinem Munde mit einer Stimme, dass es im entferntesten Theile des Hauses vernommen wurde. Alles brach über die ganze Procedur und vornehmlich über die unerwartete Wendung derselben in lautes Gelächter aus, die beiden Engländer aber in ein so starkes und anhaltendes, dass das ganze Haus nach ihrer Loge sah und in ein noch stärkeres Gelächter denn zuvor überging. Moore behauptete aber nicht mehr, dass das Gefallen an der Komödie schlechten Geschmack voraussetze.

11. Pullicinella.

Pullicinella, ein apulischer Spassvogel oder Possenreisser von Acerra, scheint in gerader Linie von dem Maccus oder weissen Mimus der Alten herzustammen, weil sie alle Besonderheiten mit einander gemein und die mimischen Spiele, wie schon bemerkt, in Italien nie aufgehört, sondern beständig fortgedauert hatten. In der campanischen Landschaft, wo das ehemalige Atella lag, werden noch jetzt Menschen geboren, die etwas Monströses an sich haben und den alten römischen Morionen oder Narren ähnlich sehen, welche den Leuten zum Gelächter dienen. Diese werden gemeiniglich Pullicinella genannt, vermuthlich von dem Worte *Pulliceno*, das bei Lampridius vorkommt und eine Henne bedeutet. Diese Pullicinellen kennzeichnen sich besonders durch eine krumme und herabhängende Nase, die mit dem Schnabel einer Henne einige Aehnlichkeit hat[76]). Sie erschienen ganz weiss gekleidet, hinten und vorn mit einem Höcker wie der Maccus. Der Komödiant Silvio Florillo, der sich Capitän Mattamoros nannte, brachte den neapolitanischen Pullicinella auf und fügte dem noch den Andreas Calcese, genannt Ciuccio, bei, einen 1656 an der Pest gestorbenen Schuster, der angeblich ein besonderes Geschick besessen, die Bauern von Acerra bei Neapel nachzuahmen. Dieses Andreas Ciuccio gedenkt auch Pacichelli, der ihn aber einen Advocaten nennt[77]).

In den neapolitanischen Komödien erscheinen statt des Scapins und Harlekins zwei Pullicinella, einer als Betrüger, der andere als Dummkopf. Nach der im Lande gäng und geben Sage hat man aus der Stadt Benevent diese zwei entgegengesetzten Charaktere genommen, obgleich sie sonst in der Tracht unterschieden sind. Man sagt, diese Stadt, welche halb auf einem Berge und halb auf einer Ebene liegt, bringe Menschen von ganz verschiedenen Charakteren hervor. Die in der obern Stadt seien lebhaft, geistreich und sehr thätig; die in der untern Stadt träge, unwissend und fast dumm. Die Stadt Bergamo, woraus Scapin und Harlekin nothwendig abstammen müssen, hat eben die Lage wie Benevent, und man behauptet das Nämliche von dem Charakter ihrer Bewohner.

Uebrigens ist gewiss, dass die Komödianten zu Neapel eine besondere natürliche Fertigkeit besassen, die Fehler und lächerlichen Schwächen ihrer Landsleute drastisch nachzuahmen. Schon Statius rühmt ihre vorzügliche Mimik und erzählt, wie herrlich die Komödien des Menander daselbst aufgeführt wurden[78]).

Zu den berühmt gewordenen italienischen Polichinells gehört vornehmlich auch Angelo da Fracassano, der von 1685 bis 1697 in Paris agirte.

12. Narcissino von Malalbergo.

Der Narcissino wird bald als Bedienter, bald als Vater gebraucht, stellt aber immer einen Einfaltspinsel vor. Seine Tracht ist die gewöhnliche bolognesische des 17. Jahrhunderts. Die Bologneser, welche schon die Rolle des Doctors auf dem Theater hatten, gesellten ihm den Narcessino zu, der die Sprache des Pöbels zu Bologna redet, die von der der besseren Klassen so sehr abweicht, dass man sie fast für eine fremde halten möchte.

13. Pierrot.

Als Biancolelli auf dem italienischen Theater zu Paris die Rolle des Harlekins ganz umgeschaffen hatte und Joseph Giaraton (oder Gareton) von Ferrara, ein Theaterdiener, bemerkte, dass die Komödie um den Charakter ihres einfältigen Dieners gekommen, nahm er sich vor, denselben zu ersetzen; er verband die Kleidung des Polichinells mit dem Charakter des Harlekins, und so entstand das groteske Geschöpf des Pierrot, das Giaraton von 1684 bis 1697 sowohl in Frankreich als in Italien mit grossem Erfolge darstellte.

Ausser diesen hier angeführten komischen Charakteren sind noch folgende bekannt: Coviello, ein grober Lümmel aus Calabrien; Gelsomino, ein Süssling von Rom oder Florenz; Brighella, ein Betrüger oder Kuppler von Ferrara; Pascariello, ein alter Geck aus Neapel, der dummes unzusammenhängendes Zeug schwatzt; Sganarell und andere mehr.

Hiezu gehören auch noch seit dem 15. Jahrhunderte die renommistischen Raufbolde Tracasso und Tempessa; ferner der Petrolino, Bartolino, der florentinische Pasquale und Stenterello, der römische Cassandrino, der messinesische Giovanelli, der mailändische Girolamo, der piemontesische Gianduja und noch etliche andere weniger hervorstechende, die, wenn aus den Komödien verschwunden, noch lange in den Puppenspielen figurirten.

Die einzigen weiblichen Masken waren die Isabelle und Colombine, in denen die Tochter Biancolelli's, Françoise, Marie und Catherine, excellirten. Beide Rollen nähern sich unseren modernen Soubretten und repräsentirten meist Arlecchinos Geliebte oder Frau, oft auch die Tochter des Pantalone oder Doctors, bisweilen die verschmitzte Geliebte des Pantalone[79]).

Alles nun, was diese grotesken Persönlichkeiten während einer Scene verrichten, indem sie dieselbe durch Zeichen des Erstaunens oder durch Possen unterbrechen, welche mit der eigentlichen Handlung gar nichts gemein haben, und zu welcher man doch immer zurückkommen muss, bezeichnen die Italiener mit dem Worte Lazzi. Diese Lazzi sind also ein Spiel, welches die betreffenden Acteure

willkürlich erfinden und einschieben. Riccoboni meint, dass *Lazzi* so viel heisse als *Lacci* (Bänder), weil diese Spiele, die zur Sache selbst nicht gehören, die unterbrochene Handlung immer wieder so verknüpfen, dass sie ein Theil derselben zu sein scheinen. Doch dürfte diese Vermuthung etwas weit hergeholt sein. Wahrscheinlicher ist, dass *Lazzi* das verstümmelte Wort von *l'azione*, was dadurch bestätigt wird, dass man in den alten Entwürfen das Wort öfter mit einem *z* geschrieben findet, wie Riccoboni selbt bemerkt. Er giebt folgendes Beispiel dazu. In dem alten Stücke *Devaliseur des maisons* sind Harlekin und Scapin Bediente der Flaminia, eines armen, von ihren Eltern entfernten Mädchens, das in die äusserste Dürftigkeit gerathen. Harlekin beschwert sich gegen seinen Kameraden über die verdriesslichen Umstände und über den Mangel, in welchem er sich seit langer Zeit befindet. Scapin tröstet ihn und verspricht Rath zu schaffen; unterdessen aber befiehlt er ihm, Lärm vor dem Hause zu erregen. Flaminia kommt auf das Geschrei des Arlecchins heraus und fragt ihn um die Ursache; Scapin entdeckt ihr den Grund ihres Streites, und Harlekin schreit beständig, dass er sie verlassen wolle. Flaminia bittet ihn, dies nicht zu thun, und rechnet auf Scapin's Beistand, welcher ihr auch einen Vorschlag macht, wie sie sich aus ihrem Elend auf anständige Weise retten könne. Inzwischen unterbricht Harlekin die Scene durch verschiedene Possen. Bald bildet er sich ein, dass er in seinem Hute Kirschen habe, und thut, als ob er sie esse und die Kerne dem Scapin in's Gesicht werfe; bald geberdet er sich, als ob er eine Fliege hasche, ihr auf komische Art die Flügel ausreisse und sie verspeise; bald macht er andere Streiche, und dies eben ist das Theaterspiel, welches man Lazzi nennt. Diese Lazzi stören zwar beständig die Rede Scapins, zugleich geben sie ihm aber auch Gelegenheit, sie desto lebhafter fortzusetzen. Sie sind freilich nicht nothwendig in der Scene, denn wenn sie Harlekin nicht machte, würde die Handlung doch beständig fortgehen, ohne dass etwas daran mangelte. Gleichwohl aber entfernen sie sich nicht von der Tendenz des Auftritts; denn wenn sie diesen auch oft unterbrechen, so verbinden sie ihn doch wieder, und zwar durch eben die Schwänke, welche aus dem Kern der Action selbst hergeleitet werden müssen[89]).

Was den Werth der Komödie aus dem Stegreif betrifft, über welchen die heutige Kunstkritik vollkommen einig sein dürfte, so sind die Urtheile darüber in- und ausserhalb Italiens in früheren Zeiten sehr verschieden ausgefallen. Einige haben sie in den Himmel erhoben, Andere sie für ein hirnloses Gewebe der elendesten und niedrigsten Posser erachtet. Riccoboni, der bei dem Theater auferzogen, sagt: man kann der Komödie aus dem Stegreif gewisse Annehmlichkeiten nicht absprechen, deren sich die geschriebene Komödie niemals rühmen darf. Das Extemporiren giebt Gelegenheit zur Abwechselung des Spiels, so dass, wenngleich ein und derselbe

Entwurf verschiedene Male zur Aufführung gelangt, man jedesmal fast ein anderes Stück sehen kann. Der Acteur, welcher aus dem Stegreife spielt, agirt lebhafter und natürlicher, als der, welcher eine gelernte Rolle darstellt. Was man selbst hervorbringt, empfindet und sagt man auch besser, als das, was man mit Hilfe des Gedächtnisses andern entnimmt. Allein diese Vorzüge der extemporirten Komödie werden durch sehr viele Uebelstände erkauft oder zu nichte gemacht. Sie setzt Schauspieler voraus, welche an Talent einander fast gleich sein müssen, da das Spiel des Einen von dem des Mitwirkenden abhängt. Tritt er mit einem auf, der nicht gleich den rechten Punct, wo er antworten muss, zu treffen weiss, oder der ihn zu unrechter Zeit unterbricht, so wird seine ganze Rede matt werden und seinen Gedanken die gehörige Lebhaftigkeit fehlen. Gestalt, Gedächtnis, Stimme und selbst Empfindung sind daher für einen Komödianten, welcher aus dem Stegreif spielen will, noch nicht hinreichend. Besitzt er keine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft, weiss er sich nicht mit aller Leichtigkeit auszudrücken, hat er nicht alle Mittel der Sprache in seiner Gewalt; ist er nicht mit allen nöthigen Kenntnissen versehen, welche die verschiedenen Wendungen seiner Rolle erfordern können, so wird er es nimmer zu etwas darin bringen. Welche Erziehung, welche Bildung sind aber zu einem solchen Schauspieler erforderlich, und welche Hindernisse stellen sich denen entgegen, welche zu diesem Gewerbe in der Regel bestimmt werden! Die Seltenheit der Darsteller also, welche mit vielem Talent bedeutende Bildung verbinden, hat die extemporirte Komödie so oft schlecht ausfallen lassen"[1].

Unter die stärksten Vertheidiger des Spieles aus dem Stegreife gehört der berühmte Graf Carlo Gozzi (gestorben 1806). Er konnte es nicht mit ansehen, dass diese alte, schon seit Jahrhunderten existirende Komödie durch Goldoni und Chiari gestürzt werden sollte, so wie er auf Heufeld und Sonnenfels heftig loszog, die sie in Wien verdrängten. Er war es, der ihr wieder zu ihren alten Rechten verhalf und Goldoni überflügelte, wobei ihm freilich die im italienischen Charakter und allgemeinen Bildungszustande begründete unverwüstliche Neigung zum Grotesk-Komischen sehr zu Hilfe kam.

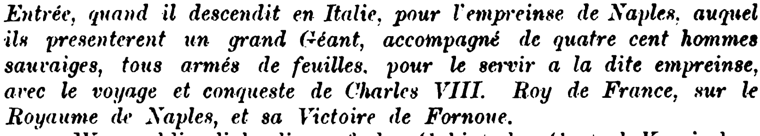
Ausser diesen Komödien haben die Italiener noch andere Arten von Farcen, an denen sich der Pöbel noch heut zu Tage ergötzt. Dergleichen sind die *Zingaresche*, welche nichts anders als Zigeunergespräche ohne alle Ordnung und Kunst sind, die auf den öffentlichen Plätzen gemeiniglich mit Masken aufgeführt, und mit einer besonderen Art von Gesang, entweder zur Cither, oder auch wohl ohne alle Musik abgesungen werden. Eine Probe davon ist folgende Stelle aus dem Stücke *la Zingara Tiburtina*:

Mostra, Donna gentile,
La tua serena fronte
Che e' lucido Orizonte
A miserelli.
Scopri gl'ochi tuoi belli,
Perch'io possa lodare
Ciò, che s'odenarrare
Or quindi or quinci.

Eben der Art sind auch die *Giudiate* oder Judenstücke, die im Carneval zu Rom auf Karren von Ochsen gezogen aufgeführt wurden, eigentlich Verspottungen der Juden. Sie wurden ebenfalls auf ganz eigenthümliche Art abgesungen, und von dem Volke mit dem lebhaftesten Beifall angehört. Dergleichen Farcen jedweder Art haben in Italien ein hohes Alter, weshalb auch Crescimbeni versucht ist, den Ursprung der Komödie von ihnen herzuleiten und darin wenigstens theilweise nicht irre geht. Ausdrückliche Nachrichten über die von der Volkskomödie zu unterscheidenden Farcen oder Frottolen mit mehr oder weniger aber immer lockerer dramatischer Haltung, die hin und wieder lächerlicher Weise sogar Tragikomödien, was sie nicht im Entferntesten sind, genannt wurden, stammen erst aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Man hatte zweierlei Arten: die eine ohne Trennung nach Handlung und Zeit, nur dass in einigen die Veränderung der Personen oder Sachen mit einer Ueberschrift angezeigt wird, wie in dem Stücke *Zannin da Bologna*, das zu Anfang des 16. Jahrhunderts im Druck erschien. Die zweite Art ist in 5 oder 6 Acte (damals *Tempi* genannt) abgetheilt, und von dieser Art ist das Stück, welches 1520 zu Florenz gedruckt und aufgeführt wurde und folgende Aufschrift hat: *Questa e' una farsa recitata agli excellenti signori di Firenze, nella quale si dimostra, che in qualunque grado che l'uomo sia, non si puo quietare e vivere senza pensieri.* Die Farcen hatten auch ihren Prolog und deren oft zwei: zwischen jeden Act meist einen Gesang. In der Farce des Damiano, welche 1519 zu Siena erschien, ist der Prolog oder Inhalt in eben so viel Theile abgetheilt als Acte sind: und zu Anfang eines jeden Acts ist eine Ottava, die zu einer Lyra von einer Person, Orfeo genannt, gesungen wurde, welche sonst nichts in dem Stücke zu thun hat: und inmitten jedes Acts ist ein Madrigal unter der Aufschrift *Coro*. Uebrigens waren sowohl Fabel als Personen bunt durcheinander gewürfelt, bald tragisch, bald komisch, bald alles mögliche. Götter, gemeine Menschen, Fürsten, Bauern und Narren traten ohne Bedenken neben einander auf, wie man unter andern aus den Stücken des Antonio Ricco von Neapel sieht, dessen Werke mit denen des berühmten Serafino d'Aquila zu Venedig 1508 zusammen gedruckt sind. In einem Stücke dieses Verfassers kommen Pallas, Juno, Phöbus, Venus, Cupido, der Liebhaber und die Geliebte vor: in einem

andern Mercur, der Liebhaber, die Tugend, Cupido, ein Notar und die Gefangenen der Liebe. Was die Form anbetrifft, so finden sich zwar einige in einer bestimmten Versart geschrieben, gewöhnlich aber waren alle möglichen Versarten unter einander gemischt, wie sie nur immer in der italienischen Sprache gefunden werden.

In der Bibliothek Jean Louis Gaignats zu Paris, deren Verzeichniss de Büre der Jüngere zu Paris 1769 in zwei Octavbänden herausgab hat, befand sich ein sehr seltenes Buch, welches unter anderm eine Sammlung solcher alten Farcen enthielt, und als einzig in seiner Art anzusehen ist. Es war mit Mönchsschrift in Sedez gedruckt, ohne Jahrzahl und Druckort. Die darin vorkommenden Stücke sind theils in lateinischer, theils in italienischer, theils in altfranzösischer Sprache abgefasst. Statt des Titels findet man folgendes Verzeichniss: 1) *Macharonea contra Macharoneam Bassani ad spectabilem d. Baltasarem Lupum asten. studentem Papiae* (7 Blätter). 2) *Comedia on l'homo e de soy cinque sentimenti* (7½ Blatt). 3) *Farza de Zohan Zaratino e de Biatrix soa Mogliere et del Prete ascoso soto el grometto* (14½ Blatt). 4) *Farza de doe Veggie repolite quale volirano reprender le Giovine* (7 Blätter). 5) *Farza de la Donna chi se credir havere una roba de veluto dal Franzozo alogiato in casa soa* (9 Blätter). 6) *Farza de Nicolao Spranga Caligario el quale credendo haver prestata la foa veste, trovo per sententia che era donata* (14 Blätter). 7) *Farza del Marito et de la Mogliere quali littigoreno insiema per un petto* (14 Blätter). 8) *Farza del doe veggie le quale feceno annonciare la lanterna e el sofietto* (13 Blätter). 9) *Farza de Nicora et de Sibrina soa sposa, che fece el figliolo in caco del meise* (13 Blätter.) 10) *Farza del Bracho e del Milaneyso innamorato in Ast* (17 Blätter). 11) *Farza del Francioso allogiato al'hostaria del Lombardo* (10 Blätter). 12) *Conseglo in favore de doe sorelle spose contra el fornaro de primello nominato. Megni.* (Ein sehr freies und unzüchtiges Stück. Um das Verderben der Sitten und den Genius dieses Zeitalters kennen zu lernen, wollen wir den Inhalt hier beifügen. *Argumentum: Duabus sororibus nuptis duobus fratribus, dum coquerent panem circa horam noctis, promittit fornarius tres cavallatos quae extunc exbursavit in terris, sub domo furni, dummodo faciant se supponi a Maritis, eo presente et vidente. Evocatis Maritis, quilibet eorum suam ascendit; at fornarius, qui nunquam credidisset hoc eventurum, cepit dicere eisdem, quod forte fingebant, sed non pro veritate coibant. Una mulierum respondit. Inspice. Fornarius assumpta lucerna inspexit alteros ex conjugibus, quos vidit habere membrum in membro, et dolens de promissione, acceptis tribus cavallotis discessit: sed fornarius conventus in iudico, iudicatus est in comitatu conconati.*) 13) *Frotula de la donne et cantione doe per li Frati de Sancto Augustino contra li disciplinati de Ast* (2 Blätter). 14) *S'ensuycent les Oeuvres de l'Acteur, en rime françoise, contenant le Recoeil que les Chrestiens d'Ast feirent à leur Duc d'Orleans a sa joyeuse*



Entrée, quand il descendit en Italie, pour l'empreinse de Naples, auquel ils presenterent un grand Géant, accompagné de quatre cent hommes sauvaiges, tous armés de feuilles, pour le servir a la dite empreinse, avec le voyage et conqueste de Charles VIII. Roy de France, sur le Royaume de Naples, et sa Victoire de Fornoue.

Was schliesslich die auf das Gebiet des Grotesk-Komischen gehörenden Mysterien und Moralitäten der Italiener betrifft, so kommen wir auf sie weiter unten zu reden.

III.

Spanier und Portugiesen.[82]

Als eigentlicher Begründer des weltlichen Schauspiels in Spanien und Portugal ist Juan del Enzina zu betrachten, der im Jahre 1534 in einem Alter von sechsundsechzig Jahren zu Salamanca starb. Er hinterliess eine Menge lyrischer Gedichte, Gesänge, ländliche Lieder, beschreibende Dichtungen und sogenannte *Representaciones* oder Darstellungen, welche als Hofbelustigungen zur Aufführung gelangten, ohne jedoch von streng dramatischer Beschaffenheit zu sein und besondere Verdienste in Anspruch zu nehmen. Eine dieser Darstellungen ist ein Possenspiel mit Lärm zwischen Bauern und Studenten, wozu Enzina während seines Lebens in Salamanca den Stoff gesammelt haben mag. Ihm ahmte der Portugiese Gil Vicente nach, der 1557 starb und als Bühnenschriftsteller von 1502—1536 blühte. Er verfertigte 42 Stücke: Andachtswerke, Komödien, Tragikomödien und Possenspiele, von welchen blos 17 ganz portugiesisch sind.

Nach diesen ist als epochemachend für die Geschichte des spanischen Schauspiels der Geistliche Bartolomé de Torres Naharro zu nennen, von dessen Lebensumständen wir nur mangelhaft unterrichtet sind. Seine von ihm selbst 1517 in Neapel herausgegebenen Werke bestehen aus Satiren, Briefen, Romanzen, vermischten Gedichten, insbesondere aber aus acht, von ihm *Comedias* genannten Stücken, welche in einiger Hinsicht einen entschiedenen Fortschritt gegen die Leistungen seiner Vorgänger aufweisen, in anderer indess noch bedeutende Rohheit und Ueberschwänglichkeit. Der Inhalt dieser Stücke, welche schon vor dem Drucke in einem geschlossenen Kreise zur Aufführung gelangt waren, ist verschieden. Das Grotesk-Komische berühren vornehmlich die „*Tropheu*“ und „*Imenea*“. In der Trofea tritt nach einem Vorspiele von mehr als 300 Versen im ersten Acte der Ruhm auf, verkündend, dass der

grosse König Emanuel von Portugal in seinen Kriegen mehr Länder erworben als Ptolemäus jemals beschrieben, worauf dieser Erdkundige plötzlich, von Pluto aus der Unterwelt entsendet, erscheint und jene Behauptung anficht. Nach einiger Erörterung sieht er sich jedoch gedrungen das Bestrittene, wenn auch mit einer Hinterthür zur Rettung seiner Ehre, zuzugeben. Im zweiten Aufzuge erscheinen zwei Schäfer auf der Bühne, um dieselbe für das Erscheinen des Königs zu kehren. Sie machten sich lustig über den sie umgebenden Glanz, und einer von ihnen setzt sich auf den Thron, in possirlicher Weise seinem Dorfpfarrer nachahmend. Bald aber gerathen beide in Streit, bis ein königlicher Diener kommt und sie nöthigt in ihrer Arbeit fortzufahren. Die beiden folgenden Acte bieten des Possenhaften nichts dar. Erst im letzten Aufzuge erfolgen wieder Spässe der gröbsten Sorte, wie denn unter anderen einer der Schäfer sich vom Ruhme Flügel borgt, um das Lob des Königs eiligst durch alle Welt zu verbreiten, und dabei der Länge nach hinschlägt. Die beiden Schäfer vertreten in dem Stücke, dessen Handlung ganz unbedeutend, die Rolle eines plumpen Hanswurstes. In der „*Imenea*“ ist vornehmlich der dritte Aufzug für uns bemerkenswerth, weil er durch die Liebesabenteuer dienender Personen belustigt und diese ein Zerrbild der Unruhen und Leidenschaften ihrer Herrschaften darstellen. Im Uebrigen ist die Handlung auch hier erstaunlich mager.

Obgleich aber Männer wie Juan del Enzina, Gil Vicente und Naharro ihren Geist der Schauspieldichtung zugewendet hatten, scheint ihnen dennoch die Absicht fremd gewesen zu sein, ein spanisches volksthümliches Theater zu begründen, und bis zum Ende der Regierung Ferdinands und Isabellas findet sich keine Spur davon, wurde es von den religiösen Schauspielen oder Mysterien, die sich durch den Einfluss der Kirche seit dem 12. Jahrhundert fort und fort behaupteten, zurück gehalten.

Der erste Versuch zur Erweckung des volksthümlichen Dramas ging von Lope de Rueda aus, einem Goldschläger aus Sevilla, der aus völlig unbekanntem Anlasse als dramatischer Schriftsteller und Schauspieler auftrat. Man glaubt, dass seine Blütezeit zwischen 1544 und 1567 fällt, in welchem Jahre er als verstorben genannt wird, obgleich gewiss ist, dass er schon in diesem Jahre nicht mehr lebte. Der Schauplatz seiner Darstellungen soll sich auf Sevilla, Cordova, Valencia, Segovia und vermuthlich noch andere Städte erstreckt haben, wo seine Schau- und Possenspiele gewinnreich aufgeführt werden konnten. Sie wurden nach seinem Tode von seinem Freunde Juan de Timoneda gesammelt und zwischen 1567 und 1588 zu verschiedenen Malen herausgegeben. Sie bestehen aus vier *Comedias*, zwei *Coloquios pastoriles* und zehn *Pasos*, sämmtlich in Prosa, so wie zwei *Dialogos* in Versen. Sie sind offenbar für Aufführungen geschrieben und wurden unstreitig von der umherziehenden

Schauspielergesellschaft des Rueda vor Zuhörern aus dem Volke gespielt. Die *Comedias* sind nur in Auftritte (*Escenas*), sechs bis zehn an der Zahl, eingetheilt und nicht länger als ein gewöhnliches Possenspiel, dessen Geist sie meist theilen. Von diesen enthält namentlich die Medora wohlgezeichnete Charaktere, insbesondere einen prahlhansigen Soldaten, Gargullo, und eine Zigeunerin die ihn betrügt und plündert, während er sie selber zu betrügen und zu plündern beabsichtigt. Auch in der Eufemia erscheint ein grotesk-komischer Charakter, mit Namen Melchior Ortiz, welcher dem Narren des alten englischen Dramas gleicht.

In den *Coloquios pastoriles* oder Schäferunterredungen sind gerade die komischen Theile die einzigen Verdienstlichen. Der pfiffige Narr ist hier in dem Charakter des Leno vertreten, der in den *Pasos* oder „Stellen" wiederkehrt. Ueberhaupt fällt sofort in die Augen, dass alle von Lope de Rueda versuchten dramatischen Gestaltungen vornehmlich die Zuhörer aus dem Volke belustigen sollten. Die ihm hiefür zu Gebote stehenden Hilfsmittel waren jedoch sehr gering und beschränkt. Cervantes sagt, sich der heiteren Tage seiner Jugend erinnernd, in der Einleitung zu seinen Schauspielen: Zur Zeit dieses berühmten Spaniers befanden sich alle Zurüstungen eines Schauspielunternehmers in einem grossen Sacke und bestanden aus vier weissen Schäferjacken, die mit Leder besetzt, vergoldet und gepresst waren, aus vier Bärten und falschen Reihen herabhängender Locken, endlich aus vier krummen Schäferstäben, alles dies mehr oder weniger. Die Schauspiele waren Unterredungen wie die Eklogen zwischen zwei oder drei Schäfern und einer Schäferin, verlängert und ausgeschmückt mit zwei oder drei Zwischenspielen, in denen manchmal eine Schwarze, manchmal ein Prahlhans, manchmal ein Narr oder Einfaltspinsel (*Simple*), und manchmal ein Biscayer auftrat. Alle diese vier Rollen und viele andere spielte Lope selbst mit einer Trefflichkeit und einem Geschick, wie man es nur sich irgend vorstellen kann. Die Bühne bestand aus vier Bänken, die ein Viereck bildeten, und über welche fünf bis sechs Bretter gelegt waren, und hierdurch ungefähr vier Hände breit höher als der Zuschauerraum, der Erdboden. Zur Bühne gehörte dann noch eine alte, mit zwei Stricken seitwärts gezogene wollene Decke, hinter welcher Musiker standen, welche Romanzen ohne Begleitung der Guitarre absangen.

Diese rohe Bühne wurde auf öffentlichem Markte aufgeschlagen, und die Aufführungen begannen, sobald sich eine hinreichende Anzahl Zuschauer gesammelt hatte. Vermuthlich fand dies Vormittags wie Nachmittags statt, denn Rueda ersucht am Ende eines seiner Stücke seine Zuhörer, „blos ihr Mittagsessen zu verzehren und dann auf den Markt zurückzukommen, um ein anderes mit anzuschauen."

Bei allen Darstellungen hing ein grosser Theil des Erfolgs von der Rolle ab, welche die Narren spielten, die in den meisten

Stücken wichtig sind und sich fast immer auf der Bühne befinden. Ein anderer Theil des Erfolgs beruht auf Missverständnissen des Gesagten, durch gemeine Unwissenheit oder fremde Aussprache, wie bei den auftretenden Schwarzen oder Mauren. Jedes Stück beginnt mit einem Prologe und endigt mit einem Scherz und einer Entschuldigung an die Zuhörer. Hervorragende Eigenthümlichkeiten aller Arbeiten Rueda's sind Natürlichkeit der Gedanken, Gebrauch der leichtesten volksthümlichen castilischen Ausdrücke, humoristische freie Heiterkeit, reges Gefühl für das Lächerliche, und glückliche Nachahmung des Tons und der Sitten des gemeinen Lebens. Er war demnach auf dem richtigen Wege und wird deshalb von Cervantes wie von Lope de Vega für den wahren Gründer des volksthümlichen spanischen Schauspiels mit Recht gehalten.

Sein erster Nachfolger war der oben genannte Herausgeber seiner Arbeiten, Juan de Timoneda, ein Buchhändler aus Valencia, dessen Blütezeit mit Sicherheit in die Mitte des 16. Jahrhunderts gesetzt werden kann, und der wahrscheinlich um 1597 gestorben ist. Seine 13 oder 14 Stücke wurden unter verschiedenen Benennungen gedruckt, und haben eine grosse Mannigfaltigkeit ihrer Charaktere. Diejenigen, welche in ihrer Haltung die volksthümlichsten sind, müssen auch für die besten erklärt werden. Vier von ihnen heissen *Pasos* und vier *Farcas* oder Possenspiele, sie sind sich aber ziemlich gleich. Zwei heissen Schauspiele *(Comedias)*, ein Stück Zwischenspiel, ein anderes Tragikomödie. Ferner besitzen wir von ihm ein *Auto* oder religiöse Handlung über das verlorene Schaf, und eine Nachahmung der Menächmen des Plautus. In allen diesen Stücken scheint er sich hinsichtlich des Erfolgs auf ein lebendiges possenhaftes Gespräch verlassen zu haben, und alle wurden unstreitig geschrieben, um auf öffentlichen Marktplätzen aufgeführt zu werden, worauf sie mehr als Einmal anspielen. In dem sogenannten Schauspiele Cornelia, das in 7 Auftritte zerfällt, ist das Grotesk-Komische namentlich in einem närrischen Kauze repräsentirt, der von seinem Weibe betrogen wird, und in Pasquin, einem Subjecte, das halb Quacksalber, halb Zauberer und ganz Spitzbube ist, mithin in zwei Charakteren, welcher sich die Komödie aller Nationen mit zuerst bemächtigt hat.

Die Aufführungen von Schauspielen blieben aber in Spanien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts keineswegs auf das beschränkt, was Lope de Rueda, seine Freunde und seine umherziehende Komödiantengesellschaft gethan hatten. An andern Orten und nach andern Grundsätzen wurden verschiedene Versuche gemacht, die manchmal grössern, manchmal geringern Erfolg als die ihrigen hatten. Indess müssen wir uns hier an dieser Andeutung begnügen, da ein schrittweises Verfolgen der Entwickelung der Bühne bei den verschiedenen Nationen nicht unsere Aufgabe ist.

Nicht ganz unbedeutend sind die Fortschritte, welche das spanische Theater durch die Bemühungen des Miguel de Saavedra Cervantes (1547—1616), des unsterblichen Verfassers des Don Quixote, machte. Er selber hielt sie für erheblich genug, um sich derselben öffentlich zu rühmen. Doch rechnet er sich Dinge als Verdienste an, die fast keine waren, als: dass er die Zahl der Aufzüge von fünf auf drei herabgesetzt, was schon von dem Dichter Francisco de Avendanno geschehen, und dass er zuerst allegorische Wesen auf die Bühne gebracht, was bereits Juan de la Cueva gethan. Er schrieb dreissig nach seiner eigenen Angabe mit Beifall aufgenommene Stücke, von denen blos 9 den Namen nach und 2 vollständig erhalten und 1784 zum erstenmal gedruckt worden sind. Beide lassen sich als Versuche, die Bühne aus ihrem damaligen niedern Zustande zu erheben, sehr wohl schätzen, an sich aber, trotz mancher Eigenthümlichkeit und dichterischen Schönheit, doch nur als unbeholfene und verfehlte Producte betrachten, welche A. W. v. Schlegels Urtheil[83]) niemals zu besonderen Ehren bringen wird.

Nach dreissigjähriger Pause und nachdem Lope de Vega bereits die Bühne beherrschte trat Cervantes neuerdings als Schauspieldichter auf. Er gab acht Komödien heraus (Madrid 1615), welche sich der herrschenden Abfassungsart anschlossen und die Grundsätze aufgaben, welche er für das Drama zehn Jahre früher im Don Quixote aufgestellt. In allen diesen Stücken kommt ein Narr vor; mehr aber in das Gebiet des Groteskkomischen gehören die von ihm verfertigten acht sogenannten Zwischenspiele. So ist „das wunderbare Schauspiel" eine Reihe von Possen, welche den Zuschauern bei einem Puppenspiele gespielt werden, um sie so zu erschrecken, dass sie sich einbilden zu sehen was auf der Bühne gar nicht vorhanden ist. Und, noch eines anderen zu gedenken, „die Höhle von Salamanca" ist einer jener derben Spässe auf Kosten der Ehemänner, welche auf der spanischen Bühne so häufig sind und gewiss nicht minder häufig in dem Leben und den Sitten Spaniens. Wenn aber alle Bemühungen Cervantes von keinen erheblichen Erfolge für das Theater und ihn selber begleitet waren, so lag dies an seinem geringen dramatischen Talent und an dem mangelhaften Verständniss dramatische Wirkung hervorzubringen. Blas de Nasarre, der 1749 diese Schauspiele in zwei Bänden gesammelt wieder herausgegeben, will freilich in der von ihm dazu geschriebenen Vorrede glaubhaft machen, Cervantes habe jene Stücke verfasst, um die Schauspiele des Lope de Vega in's Lächerliche zu ziehen und ein Gegenstück zu denselben zu liefern: setzt man aber auch Alles bei Seite, was in der persönlichen Verbindung beider Dichter hiegegen spricht, so giebt es doch gewiss nichts Ernstlicheres als den Antheil, welchen Cervantes am Erfolge seiner Stücke nahm, während zugleich niemals eine Zeile in irgend einem

derselben nachgewiesen worden ist, welche einer Parodie ähnlich sähe. Ebensowenig haltbar sind anderweitig geäusserte Meinungen zur Vertheidigung dieses Dichters.

Betrachtet man Alles, was seit Juan del Enzina bis auf Lope de Rueda als zum spanischen Drama gehörend gelten kann, und dann wiederum, was von da an bis auf Lope de Vega geschehen ist, so wird man nicht nur finden, dass die Anzahl der Schauspiele klein war, sondern dass sie auch so verschiedene Gestaltungen hatten und sich oft so sehr einander widersprachen, dass sich in ihnen wenig Beständigkeit oder feste Form finden liess, und auch keine hinreichende Vorzeichnung des Wegs, den am Ende zu nehmen das spanische Drama bestimmt war. Ja man muss sagen, dass, Lope de Rueda ausgenommen, bisher noch kein Schauspieldichter bleibende Beliebtheit erworben hatte, und Lope de Vega (1562 bis 1635) mithin ein schönes und freies Feld der Thätigkeit offen vor sich liegen hatte.

Erinnert man sich nun seiner dienstlichen Verrichtungen als Secretär des Herzogs Antonio von Alva, als Krieger auf der „unüberwindlichen" Flotte Philipp II., dann als Secretär des Markgrafen von Malpica, nachher des Markgrafen von Sarria, späterhin als Priester, seines überaus bewegten Lebens überhaupt und seiner vielen Verbindungen, so muss seine dichterische Thätigkeit als eine beispiellose bezeichnet werden. Schon 1603 giebt er selber die Titel von 219 Schauspielen an, welche er bereits geschrieben hatte. Er sagt 1609, dass ihre Zahl auf 483 gestiegen sei, zählt deren neun Jahre später 800, im nächsten Jahre 900 und 1624 sogar schon 1070. Nach seinem Tode setzt Perez de Montalvan, sein vertrauter Freund und Vollstrecker seines letzten Willens, der drei Jahre zuvor ihre Zahl in Uebereinstimmung mit einer ausdrücklichen Veranschlagung Lopes auf 1500 angegeben hatte, ohne die kleineren Stücke zu rechnen, ihre Summe auf 1800 Schauspiele und 400 geistliche Stücke, welche Zahlen Antonio in seinem Artikel über Lope und den Italiener Franchi, der in Madrid mit Lope viel verkehrt hatte und eine der vielen Lobreden auf ihn verfertigte, wiederholte. Aus dieser ungeheuren Menge (wobei wir die zahlreichen lyrischen, epischen und prosaischen Arbeiten ganz unberücksichtigt lassen) scheinen jedoch nur etwas mehr als 500 zu verschiedenen Zeiten gedruckt worden zu sein. Die meisten von ihnen stehen in den 28 Bänden, welche an verschiedenen Orten zwischen 1604 und 1647 gedruckt wurden, von denen es aber gegenwärtig unmöglich ist eine vollständige Sammlung zusammenzubringen. Aus diesen Bänden geht hervor, dass Lope die Bühne nahm wie er sie fand, und seinen Hauptzweck darin erkannte, das seine Bühne umlagernde Volk zu befriedigen, wiewol nicht Alles von ihm, der auch Hofdichter war, für das Volk und die öffentliche Darstellung verfasst wurde.

Wie verschiedenartig aber auch seine Stücke, von denen nur wenige die Komik nicht vertreten, nach Beschaffenheit und Werth sind — eine eingehende Charakteristik aller ist nicht unsere Sache —, so wies er doch mit ihnen dem volksthümlichen Theater seiner Nation eine Grundlage an, auf welcher sie ihrem Wesen nach fortgeruht hat.

In der Zeit nun, da Lope gerade anfing als Dichter weltlicher Schauspiele allgemein beliebt zu werden, fühlte sich die Kirche, welche in Spanien immer mächtig war, vor Allem in der letzten Regierungszeit Philipp II., durch die Darstellungen freier Liebesgeschichten und der Sitten und Zustände des alltäglichen öffentlichen und häuslichen Lebens verletzt, und es entstand daher ein Streit über die Gesetzmässigkeit solcher Schauspiele, der bis 1598 dauerte, in welchem Jahre ein königlicher Befehl die Aufführung weltlicher Theaterstücke in Madrid gänzlich untersagte, so dass die öffentlichen Bühnen fast zwei Jahre geschlossen blieben, allerdings unter wiederholten Contraventionen. Das Volk war mithin wieder auf die alten Mysterien und Moralitäten angewiesen, welche fortwährend aufgeführt und von vornehmem und geringem Pöbel bewundert wurden: auf geistliche Stücke, welche an monströser Vermischung des Heiligen und Profanen, von Weisheit und Aberglauben, des Ernsten und Possenhaften Alles übertrafen. In den neuen Zustand der Dinge sich fügend unternahm es jetzt Lope, der schon früher geistliche Schauspiele geschrieben, sie zu verweltlichen und also eine Unterhaltung hervorzurufen, welche die Zuhörer der Hauptstadt befriedigen und doch die Verweise der Kirche vermeiden würde. Und sein Erfolg auf diesem Felde reihte sich den ausgezeichnetsten voraufgegangener an.

Als Beispiele dieser verweltlichten, auf den Brettern vorgeführten und stellenweis wahrhaft grotesk-komischen religiösen Schauspiele nennen wir zuerst „die Geburt Christi *(el nacimiento de Christo)*“ in drei Aufzügen. Sie beginnt im Paradiese gleich nach der Schöpfung. Im ersten Auftritte erscheinen Satan, der Stolz, die Schönheit, der Neid, Adam und Eva, die Unschuld als komische Person, die Anmuth, die Mutter Gottes, Gott-Vater und sein Sohn, der Erzengel Gabriel und ein gewöhnlicher Engel. Satan ist mit Drachenflügeln staffirt, mit buschigem Haupthaar und einem Schlangenkopfe versehen, während der Neid mit Schlangen in den Haaren und einem Herzen in der Hand erscheint. Der zweite Aufzug beginnt mit der Freude der Schlange, der Sünde und des Todes, die fest darauf vertrauen, dass die Welt ihnen gehöre, welcher Einbildung aber die göttliche Gnade ein spectakelvolles Ende bereitet und der auftretenden Welt die tröstliche Botschaft bringt, dass die heilige Familie das arme Menschengeschlecht erlösen werde, worüber natürlicherweise der Welt erstaunlich wohl zu Muthe wird. Der nächste Auftritt hat es nicht mehr mit dem

Paradiese zu thun, aus welchem unsere Urgrosseltern durch jenen gewöhnlichen Engel schimpflich ausgewiesen worden, vielmehr befinden wir uns jetzt in Bethlehem, wo Josef und Maria in einem Gasthause zu logiren gedenken, aber wegen Ueberfüllung und als arme Schlucker in einem Stall vor der Stadt sich placiren müssen. Die unvermeidlichen Hirten und Hirtinnen erfahren bei dieser Gelegenheit durch einen himmlischen Polizeiofficianten die Geburt des Messias, worauf sie hingehen, ihn suchen, finden und ihre Gratulationen abstatten. Im dritten Aufzuge besprechen die Hirten und Hirtinnen diese Dinge, und ihr Besuch bei der Mutter und dem Kinde wird dichterisch geschildert. Zuletzt erscheinen die h. drei Könige, denen tanzende Ziegen und Mohren voranziehen, während alle das neugeborene Kind anbeten und ihm ihre Geschenke zu Füssen legen.

Dergleichen Schauspiele aber scheinen Lope nicht die liebsten gewesen zu sein, wahrscheinlich auch nicht einmal den Zuschauern. Mindestens enthalten seine gedruckten Werke nur wenige dieser Art. Zu den merkwürdigsten darunter gehören ferner: „Die Erschaffung der Welt und die erste Sünde *(la creacion del mundo y primera culpa del hombre)*“, so wie eins auf die Genugthuung unter dem Titel: „Das erfüllte Vertrauen *(la fianza satisfecha)*.“ In der „*Historia de Tobias*“, „*la hermosa Ester*“, „*el robo de Dina*“, wie in ähnlichen übrigen, herrschen spanische Sitten und Begriffe vor und verleihen dem Ganzen ihre Färbung, wodurch die Geschichte, den Zwecken ihrer Darstellung in Madrid gemäss, anziehender wird, als wenn der Verfasser ihre eigenthümliche Einfachheit ihr gelassen hätte. So hat er in der Esther eine komische Nebengeschichte zwischen einer coqueten Schäferin und ihrem Liebhaber angebracht, auf die für den Erfolg des Ganzen sehr gerechnet zu sein scheint. Indess auch diese Schauspiele reichten noch nicht hin Zuschauer zu befriedigen, welche an den volksthümlicheren Geist der Stücke gewöhnt waren, die im Leben der höheren Stände und in ränkevollen Abenteuern spielten. Lope nahm daher auffallende religiöse Begebenheiten aller Art, vornehmlich aus dem Leben der Heiligen, und entwickelte sinnreiche Geschichten aus ihren Wundern und Martern, so dass sie oft für den Haufen ebenso anziehend wurden, als die Listen der spanischen Liebhaber oder die Thaten altspanischer Helden, und manchmal fast ebenso frei und ungebunden. Der h. Hieronymus wird unter dem Namen „der Cardinal von Bethlehem *(el Cardenal de Belen)*“ auf die Bühne gebracht, zuerst als lustiger Weltmensch, und darauf als ein von Engeln gezüchtigter Heiliger, der den Teufel glänzend besiegt. In einem andern Stücke wird der h. Diego von Alcala aus einem armen Einsiedler zum Befehlshaber eines Kriegsheeres, mit welchem er auf den Canarischen Inseln Krieg führt, und darauf in der Heimat im Geruche der Heiligkeit stirbt.

Diese Stücke und viele andere ihresgleichen wurden mit Bewilligung der geistlichen Behörden, manchmal selbst in Klöstern und andern frommen Anstalten, weit häufiger aber öffentlich unter augenscheinlich kirchlichem Schutze aufgeführt. Zuletzt wurden die beliebtesten Stoffe zu diesen Schauspielen den Leben bekannter Heiligen entnommen, und nach dem Jahre 1600 war deren Anzahl schon so gross geworden, dass man sie als eine besondere Abtheilung unter dem Namen „Heiligen-Schauspiele (*Comedias de Santos*)“ betrachtete. Lope hat viele dieser Art geschrieben. Eigenthümlich und ausschweifend ist unter mehreren das auf das Leben des h. Nicolaus von Tolentino. Jeder Aufzug bildet, wie es im altspanischen Schauspiele nicht ungewöhnlich ist, gewissermassen ein Stück für sich mit seinen besonderen Mitspielern. Der erste Aufzug hat ihrer einundzwanzig, Gott-Vater, die Mutter Gottes, die Geschichte, die Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, den Teufel u. a. Er fängt mit einem Mummenschanz auf einem öffentlichen Platze an, der voller Leben ist, und dem ein Auftritt im Himmel mit dem göttlichen Richterspruche über die Seele eines mit einer Todsünde Gestorbenen folgt. Daran schliesst sich wieder ein belebter Auftritt auf dem Markte zwischen Müssiggängern, nebst der ihnen gehaltenen Busspredigt eines Mönchs. Dann kommen verschiedene Auftritte zwischen Nicolaus, den jene Predigt entschieden hat in's Kloster zu gehen, und seinen Angehörigen, welche nur ungern darein willigen, worauf dieser Aufzug mit einem Gespräche voll rohen Humors endet, zwischen Nicolaus' Diener, der die komische Person des Stückes abgiebt, und zwischen einer Magd, welche er zu heirathen versprochen hatte, die er aber jetzt verlässt, weil er beschliesst, seinem Herrn in dessen fromme Abgeschiedenheit zu folgen, auf welche er gleichzeitig Scherze und Parodien anbringt, die sie in's Lächerliche ziehen. Alles dies macht den ersten Aufzug aus, und die beiden folgenden sind von ähnlicher Beschaffenheit. Wer aber einen völlig genügenden Begriff von dieser ganzen Abtheilung haben will, den verweisen wir auf sein Stück „der heilige Isidor von Madrid“.

Noch eine andere Art geistlicher Schauspiele dichtete und verweltlichtete Lope mit grossem Erfolge, welche nicht nur absonderlicher als die bisher berührten waren, sondern auch dem Grotesk-Komischen in höherem Grade angehören, obgleich sie die Erbauung des Volkes mit bezweckten. Wir meinen die Opferdarstellungen oder *Autos sacramentales*, eine Art von Schauspielen, die zur Zeit des Frohnleichnahmfestes auf den Strassen aufgeführt wurden, wenn sich die jauchzende Menge in ihnen drängte. Keine Art spanischer Dramen ist älter und keine herrschte so lange oder erhielt sich so unausgesetzt in allgemeiner Volksgunst; sie wurden nach der Mitte des 18. Jahrhunderts nur mit Mühe auf königlichen Befehl unterdrückt. Zu Lopes Zeit und in der unmittelbar darauf folgenden



Tarasco.

standen sie auf der Höhe allgemeiner Beliebtheit, und waren ein so wichtiger Bestandtheil der Festlichkeiten des Tages, zu dessen Feier sie mitbestimmt, nicht nur in Madrid, sondern auch in ganz Spanien geworden, dass sie die dem grössten Kirchenfeste zu Ehren angeordnete Schliessung aller Bühnen vollkommen ersetzten.

Für unsere Zeit erscheinen diese Aufführungen, ungeachtet ihrer religiösen Ansprüche, fast durchgängig roh, wie man immer einige sie begleitende Umstände auslegen könnte. Bei ihrem Zuge durch die gedrängten Strassen ging ihnen eine Art rohen Gemurmels voran, welches dem Nordländer nicht sehr ernst erscheint, während die Fenster und Balkone aller guten Häuser zu Ehren des Festes mit Teppichen und Seidenstoffen behängt waren. Zuerst kam in diesem ausserordentlichen Zuge die Gestalt eines missgestalteteten Seeungeheuers, halb einer Schlange gleichend, welches man Tarasco nannte, das von Menschenhänden, die in seinem Bauche steckten, getragen wurde und auf dem eine andere Gestalt sass, welche die babylonische Hure darstellte. An diesen Anfang des Zuges schlossen sich bekränzte Kinder, welche geistliche Lieder und Litaneien sangen, und manchmal auch Banden von jungen Leuten beiderlei Geschlechts, welche die Volkstänze unter dem Schall der Castagnetten tanzten. Hiernach kamen zwei oder auch mehr Riesen, Mauren oder Schwarze (*Gigantones*) aus Pappe, welche, zum Schreck der Neulinge, zur Belustigung der Kenner, die wunderlichsten Sprünge machten. Hinter allen diesen zogen mit Musik die Priester, welche die Hostie unter einem prächtigen Baldachin trugen oder ihr folgten, und nach diesen der eigentliche lange und andächtige Zug, woran der König, dann die hohen Staatsbeamten, die fremden Gesandten und viele Andere, jeder mit einer brennenden Wachskerze in der Hand, in äusserlich tiefster Demuth Theil nahmen. Ganz am Ende kamen geschmückte Karren mit den Schauspielern der verschiedenen Bühnen, welche bei dieser Gelegenheit Darstellungen gaben, und nach ihnen wurde die ganze Festlichkeit vom Volke das Karrenfest *(Fiesta de los carros)* genannt.

Dieser Bittgang war von so grossem Gepränge, als es die Mittel jedes einzelnen Ortes nur gestatteten. Er hielt viermal unterwegs vor den vier, nach der Zahl der auf das Fest bezüglichen Evangelien errichteten Altären still, woselbst die Evangelien verlesen wurden. Diese Altäre standen meist vor den Häusern der Vornehmsten, wie z. B. in Madrid vor dem des Präsidenten des höchsten Raths von Castilien, auf Dörfern vor dem des Schultheissen u. s. f. Während daselbst die Stellen der Festevangelien verlesen und die kirchlich verordneten Gebete gesprochen wurden, stand oder kniete der ganze Zug unter freiem Himmel, genau wie in den Kirchen. Den Beschluss des Festtages bildeten die Darstellungen der am Morgen mit umhergezogenen Schauspieler auf öffentlichen Bühnen im Freien, wobei denn insbesondere die auf das Fest bezügliche

Opferdarstellung *(Auto)* gegeben wurde. Wir wissen, dass Lope de Vega ungefähr 400 solcher Opferdarstellungen gedichtet hat, obgleich gegenwärtig nur noch wenige von ihnen vorhanden sind.

In früherer Zeit und vielleicht bis zu Lopes erstem Auftreten bestand dieser Theil des Festes aus einer sehr einfachen Darstellung mit ländlichen Gesängen, Eklogen, Tänzen u. s. w. Während seines Lebens aber und vorzüglich durch seinen Einfluss wurden sie zu einer geordneten und geregelten Volksunterhaltung in drei Abtheilungen, sämmtlich dramatisch, jede indess von der andern verschieden gearbeitet. In dieser vollständigern Gestaltung kam zuerst das Vorspiel *(Loa)* oder wörtlich das Lob. Dies hatte stets die Beschaffenheit eines Prologs, manchmal jedoch die Gestalt eines Gesprächs zwischen Zweien oder Mehreren. Eines dieser Vorspiele Lopes enthält eine Unterredung zwischen einem lustigen Liebhaber und einem Landmanne, der sich in seiner bäurischen Mundart über die Abendmahlslehre mit ihm unterhält. Ein anderes ist ein Selbstgespräch eines Abkömmlings der Mauren in der merkwürdigsten Mundart des Sprechers über die Vortheile und Nachtheile seiner wirklichen Bekehrung zum Christenthume, nachdem er eine Zeit lang betrügerischer Weise seinen Unterhalt dadurch erworben hat, dass er als vorgeblicher christlicher Pilger bettelte. Alle diese Stücke sind belustigend, gehören der niedrigen und absurden Komik an, und mehrere von ihnen sind ganz und gar nicht religiös.

Nach dem Vorspiele *(Loa)* kam bei diesen Darstellungen das Zwischenspiel *(Entremes)*.

Alles, was wir von Lope's Zwischenspielen besitzen, sind reine Possenspiele, wie sie noch gegenwärtig bei den Aufführungen weltlicher Stücke gegeben werden. Einmal fertigt er in einem Zwischenspiele *(Entremes del Letrado)* eine Satire auf die Anwälte, in welchem einer derselben, wie in einem alten bekannten französischen Stücke — *Maistre Pathelin* — von einem anscheinend einfältigen Bauer geprellt und geplündert wird, der ihn zuvörderst sehr lächerlich macht und darauf entkommt, indem er sich als blinder Liedersänger verkleidet und zu Ehren des Festes tanzt und singt, was bei solcher Veranlassung allerdings widersinnig erscheint. Ein andermal *(Entremes del poeta)* macht Lope die Dichter seiner Zeit lächerlich, indem er auf die Bühne eine angeblich frisch aus Indien zurückkehrende Dame bringt, welche mit ihrem grossen Vermögen einen Dichter heirathen will, auch ihren Zweck erreicht. Beide haben sich aber einander betrogen, denn sie hat kein anderes Einkommen, als was sie durch ein paar Castagnetten erwirbt, und er erscheint als ein bloser Romanzenschmied. Sie besitzen aber Menschenverstand genug sich miteinander zu begnügen und übereinzukommen, singend und tanzend durch die Welt zu ziehen, wovon sie den Zuschauern zum Schlusse des Zwischenspiels ein Probe geben.

Noch ein anderes gelungenes Beispiel von Lopes Versuchen auf diesem Wege ist ein Zwischenspiel mit einer Darstellung der Geschichte der Helena (*el robo de Helena*), welche uns an eine ähnliche Unterhaltung von Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum erinnert. Hier jedoch bricht die Unterhaltung in der Mitte ab, indem der Schauspieler, welcher den Paris vorstellt, wirklich mit der die Helena Spielenden davonläuft, worauf das Stück mit einem lächerlichen Auftritte voll Verwirrungen und Wiederaussöhnungen schliesst. Hierauf folgt nur noch eine Parodie des Bittganges selbst (*Muestra de los carros del corpus*), mit dessen Apparat von Riesen, Karren u. s. w.. wobei das Ganze voll der heitersten Laune in's Komische gezogen wird.

Bisher ist alles Mitgetheilte über die dramatischen Aufführungen bei diesen Kirchenfesten entschieden komisch gewesen. Dagegen machen aber die Opferdarstellungen (*Autos*) selbst, welche die ganze Aufführung schliessen, und zu denen das Vorhergegangene blos die Einleitung bildet, Anspruch in ihrer Gesammthaltung ernsterer Art zu sein, so reich sie uns an widersinniger Lächerlichkeit erscheinen. Dieser Art ist „die Brücke der Welt (*Auto de la puente del mundo*)“. Sie stellt vor, wie der Fürst der Finsternis den Riesen Leviathan auf die Brücke der Welt stellt, um deren Ueberschreitung durch Alle zu verhüten, welche seine Oberherrschaft nicht anerkennen. Adam und Eva, die, wie in den Anweisungen für die Schauspieler steht, stutzermässig auf französische Weise gekleidet erscheinen, kommen natürlich zuerst an die Brücke. Sie unterwerfen sich jener harten Bedingung und gehen in Gegenwart der Zuschauer über dieselbe. Auf gleiche Weise thun dies die Patriarchen nebst Moses, David und Salomo. Zuletzt erscheint der Ritter vom Kreuze, der himmlische Amadis von Griechenland selbst, vernichtet die Ansprüche des Fürsten der Finsternis, und leitet die Seele des Menschen über den gefahrvollen Weg. Das Ganze ist also eine Parodie der alten Geschichte von dem die Brücke von Mantible vertheidigenden Riesen, und wenn man hiezu noch Parodien der alten Romanze vom Grafen Claros, auf Adam angewendet, und von andern auf den Messias gedeuteten alten Romanzen hinzunimmt, so scheint eine starke Mischung von Allegorie und Posse, von Religion und Thorheit dazustehen. Dagegen waren andere Opferdarstellungen fast durchgehend ernst, doch haben diese hier kein Interesse für uns.

Die Zwischenspiele (*Entremeses*), welche zur Belebung des dramatischen Theiles jener rohen, aber glänzenden Festlichkeit dienten, haben nicht allein bei dieser stattgefunden. Sie wurden, wie bereits bemerkt, täglich auf öffentlichen Bühnen gegeben, wo sie von da an, wo die vollständigen Schauspiele auftraten, zwischen deren verschiedene Aufzüge eingeschoben wurden, um den Zuhörern einen leichteren Genuss zu gewähren. Lope hat eine grosse

Menge solcher Zwischenspiele gedichtet, und wenn auch nicht viele derselben erhalten sind, so besitzen wir doch eine genügende Anzahl um zu erfahren, dass sie vorzugsweise Eindruck auf das Volk erstrebten. Fast alle, die wir noch haben, sind in Prosa, sehr kurz und ohne Verwickelung, blos scherzhafte Gespräche aus dem gewöhnlichen Leben. Eine Ausnahme hievon bildet „die Melisendra"; sie beruht auf den Romanzen, aus welcher der Puppenspieler in der Kneipe vor Don Quixote seine Aufführungen machte, und ist eine Parodie in Gestalt eines regelmässigen Schauspiels. „Der getäuschte Vater *(el padre engañado)*" ist eine andere Ausnahme davon, und eine lebensvolle, acht oder zehn Seiten lange Posse über die lächerlichen Besorgnisse eines Vaters, der darin seine verkleidete Tochter dem Liebhaber überliefert, vor dem er sie sorgfältig abgeschlossen zu haben meinte. Die meisten aber, wie: „Der Indier *(el Indiano)*", „die Wiege *(la cuna)*", und „die betrogenen Diebe *(los ladrones engañados)*", jedes kaum mehr als eine Viertelstunde zur Aufführung brauchend, sind leichte Gespräche der possenhaftesten Art, die so lange währten, als die Zeit zwischen den Aufzügen es zuliess, worauf sie dann plötzlich endigten, um dem Hauptstücke Raum zu machen. Selten vermisst man in ihnen einen kräftigen Geist und einen volksthümlichen, etwas rohen Humor.

Die ausserordentliche Verschiedenartigkeit der Schauspiele Lope de Vegas und seine unerschöpfliche Fruchtbarkeit haben ihn vornehmlich bei Lebzeiten zum Herrscher der Bühne erhoben: aber es wirkten noch andere Umstände dabei mit, welche nicht übersehen werden dürfen, wenn man seinen erstaunlichen Erfolg und die Mittel, durch die er erreicht worden, prüfen will. Dazu gehört der von ihm eingeführte wesentliche Bestandtheil des spanischen Dramas: die komische Nebengeschichte. Alle seine Schauspiele, mit alleiniger Ausnahme des „Sterns von Sevilla" und weniger minder bekannten, enthalten eine solche, manchmal in schäferlicher Gestalt, meist aber als einfache Beimischung des Possenhaften.

Die in dieser Art seiner Schauspiele eingeführten Charaktere sind ebensogut stehende Larven, wie in seinen ernsteren Stücken. Vollkommen bekannt sind sie unter den Namen der komischen Personen beiderlei Geschlechts — *Graciosos*, *Graciosas*, — zu denen später noch der Aeltliche (*Vegete*), oder ein kleiner alter wunderlicher Herr kam, der sich stets seiner Abstammung rühmt, und oft dazu gebraucht wird, den Gracioso — der viel Aehnlichkeit mit dem Arlecchino der Italiener hat — zu necken. Diese Gestalten dienen meist dazu, eine Parodie der Reden und Thaten des Helden und der Heldin vorzustellen, so wie Sancho ja theilweise das Zerrbild des Don Quixote ist, wie sie meist auch die Dienerschaft der Haupthandelnden abgeben. Der männ-

liche **Diener** ist meist ein lustiger Feigling und Fresser, und die **Dienerin** boshaft und gefallsüchtig, beide voll Witz, kleiner Bosheiten und erheuchelter Einfalt. Leichte Spuren solcher Charaktere findet man auf der spanischen Bühne schon bei der Dienerschaft in der **Serafina** des **Torres Naharro**, und in der Mitte des 16. Jahrhunderts erscheint gleichzeitig mit Jenem, in den Possenspielen des **Lope de Rueda** der **Narr** (*Bobo*), und bei **Juan del Enzina** dessen **Einfaltspinsel** (*Simple*) etwas früher. Die vielseitig komische Person **Gracioso**, das vollaufgeblühte Zerrbild der Helden des Schauspiels, der dramatische **Gauner** — *Picaro* — aus den spanischen Romanen, ist nach Art der Einführung und Ausbildung einzig und allein Lope de Vegas Werk. Er führte ihn zuerst auf in der „Francesilla" (um 1600), und seitdem befindet sich der Gracioso in fast allen seinen Schauspielen und in beinahe jedem andern auf die spanische Bühne gebrachten Stücke. Vortreffliche Beispiele desselben liefern Lopes Messner in: „Die Gefangenen in Algier", die Diener in: „Die St. Johannisnacht" und in: „Die hässliche Schönheit", in welchen allen, wie in vielen andern, der Gracioso geschickt benutzt wird, theils um die heldenmässigen Ueberschwänglichkeiten und Grosssprechereien der vornehmsten Mitspieler in's Lächerliche zu ziehen, theils aber auch um den Verfasser vor Ausstellungen zu sichern, indem gutmüthig in seinem Namen eingestanden wird, er wisse, dass er selbige verdient habe. Wir können von ihnen, wie im Don Quixote Baccalaureus Simson Carrasco, von der ganzen Gattung redend, sagen, dass sie in den verschiedenen Stücken, wo sie auftreten, die durchtriebensten Schelme sind. Von anderen aber, bei denen schlechter Witz in den ernstesten und tragischsten Auftritten, wie zum Beispiel in: „Die Vermählung im Tode", schlecht angebracht wird, muss man trotz ihrer Narrenkappen und Schnurrpfeifereien gestehen, dass, obgleich sie vom Geschmacke ihrer Zeit begehrt wurden, selbige dennoch in keinem Zeitalter gerechtfertigt werden können.

Um auf die **Opferdarstellungen** (*Autos sacramentales*) oder Schauspiele für das Frohnleichnamsfest zurückzukommen, auch deswegen, als es schwerlich in der Theatergeschichte eines Volkes etwas giebt, das dessen Natur schärfer bezeichnete, als für die Spanier durch diese Art von Schauspielen geschieht, so hatte keiner unter den vielen Dichtern, welche sich solchen Dichtungen widmeten, darin einen so grossen Erfolg als **Pedro Calderon de la Barca Barreda** (1600—1681). Ihre Zahl und Bedeutung wuchs zu seiner Zeit ausserordentlich, und sie wurden mit der grössten Pracht und dem höchsten Aufwande in allen grösseren Städten aufgeführt.

Die Form dieser Spiele ist fast beständig allegorisch. Man personificirt das Gedächtnis, den Willen, den Verstand, die Sünde,

den Tod, die Gerechtigkeit, die Barmherzigkeit, das Judenthum, den Islam u. s. w., und der Zweck ist durchgängig Darstellung und Verherrlichung der Lehre von der wirklichen Gegenwart Gottes im Abendmahle. Auch der Erzfeind des Menschen nimmt in ihnen einen grossen Raum ein, und es fehlt ferner nicht an wirklichen Personen darunter, vornehmlich an einem Narren.

Unter den Opferdarstellungen Calderons befindet sich eine mit dem Titel: *Auto sacramental de las plantas.* Die Acteurs sind: der Dornstrauch, der Maulbeerbaum, die Ceder, der Mandelbaum, die Eiche, der Oelbaum, die Kornähre, der Weinstock und der Lorbeerbaum. Zwei Engel treten auf, reden die Bäume an und fordern sie auf, eine süsse und wunderbare Frucht hervorzubringen. Wer von ihnen dies vermöge, der solle die Krone erlangen, die sie mitgebracht und vor ihren Augen aufhängen. Nun beginnen die Bäume voll des Erstaunens zu reden. Zu ihrer Verwunderung erscheint die Ceder mit einem Stabe in Gestalt eines Kreuzes, um einen langen Vortrag über die Schöpfung der Welt zu halten und den Bäumen zu erklären, dass wie die Thiere auf dem Lande, im Wasser und in der Luft ein Oberhaupt hätten, sie ebenfalls einen König anerkennen müssten, und obwol sie selber sich dieses Vorzuges nicht anmasse, so wolle sie doch entscheiden, welchem von ihnen die höchste Würde gebühre. Darauf tritt sie ab. Die Bäume, welche auf der Bühne bleiben, sind unwillig, dass ein Fremder das Schiedsrichteramt über sie zu führen beabsichtige. Sie erzählen sich von den Vorzügen, die ihnen die Menschen beilegen, und jeder will der vornehmste sein. Einige sind bereit, die Ceder als Schiedsrichter anzunehmen, andere nicht; besonders ist der Dornstrauch sehr heftig dagegen, erklärend, er allein wolle diesen unbekannten Baum vernichten. Flugs umfasst er ihn, der wieder auf der Bühne erschienen, und letzterer schreit, dass man ihm den Leib zerreisse. Gleichzeitig sieht man Blut dem Kreuze entströmen, worüber alle Bäume erschrecken. Die Ceder aber spricht, mit diesem Blute wolle sie die ganze Erde anfeuchten. Aehre und Weinstock nähern sich, um es aufzufangen, und gerührt von diesem Mitleid und dieser Demuth sagt die Ceder:

Pues humildes, pues piadosos
Lo dos recibid mi cuerpo,
Y mi sangre, en los dos solo
Desde oy mi cuerpo, y mi sangre
Sera divino tesoro.

Nun verabscheuen alle Bäume den Dornstrauch, der darüber in Verzweiflung geräth. Aehre und Weinstock jedoch wird der Preis zuerkannt. Und so endigen sich alle Autos mit einer Beziehung auf das Sacrament. Oft geht ihnen ein Prolog (*Loa*) mit eigenem Titel voraus, der gar keine Beziehung zu dem Sacrament am Frohnleichnamsfest zu haben scheint. So hat man ein *Loa Sa-*

cramental des Narren. Man hört im Beginn hinter der Scene schreien: Nehmt Euch vor dem Narren in Acht, der entwischt ist! Wir müssen ihm nachlaufen! Nun tritt der Narr auf und bittet seine Verfolger sich zu beruhigen, er wäre nicht mehr der frühere. Er sei nur entsprungen um das Vergnügen des Festes zu geniessen, worauf er in ein paarhundert Versen alle Wunder und Geheimnisse des alten und neuen Testamentes herplappert.

In einem andern Auto Sacramental des Calderon, benannt: *A Dios por razon de estado* (Gott aus Staatsursachen), kommen folgende Personen vor: der Witz, ein Mann; der Gedanke, ein unsinniger Mensch: die heidnische Religion, eine hässliche Frau: die Synagoge, ein schmutziges Weib; der Atheismus, ein monströser Kerl: St. Paulus, der Apostel; die Taufe, ein artiger Knabe: die Beichte, ein Weib: das Priesterthum, ein Mann; die Ehe, ein Mann: das Naturgesetz, ein Weib: das geschriebene Gesetz, ein Weib: das Gesetz der Gnade, ein Weib. Diesem Auto geht ein eben so sonderbares Loa voraus, in welchem die Weiber: Glaube, Fama, Gottesgelahrtheit, Rechtsgelehrsamkeit, Weltweisheit, die Medicin, die Natur, die Urtheilskraft als Mann, und Musikanten beiderlei Geschlechts auftreten. Doch ist zu bemerken, das auch Männerrollen von Frauen gespielt wurden.

In noch einer andern Opferdarstellung hat Calderon die Dreieinigkeit, den Teufel, den Apostel Paulus, Adam, Augustin, Jeremias, die Begierde, die Sünde, die Welt, eine Rose und eine Ceder auf die absurdeste Weise untereinander gewürfelt.

In dem *Auto Ordini militari* kommt Christus und begehrt das Kreuz von der Welt. Diese aber holt erst das Gutachten des Moses, sodann Hiobs, Davids und Jeremias' ein, welche „ja“ sprechen, und so empfängt denn Christus von der Welt das Kreuz mit der Versicherung, dass sie es stets nur als Ehrenlohn verliehen habe.

Wenden wir uns aber von diesen monströsen Producten und Vorstellungen, in welchen Phrynen die Mutter Maria agirten, die Sacramentshostie in die Höhe hoben und das *Tantum ergo* dazu sangen, zu den reinweltlichen Stücken Calderons, so haben wir von unserm Gesichtspunkte aus einzig und allein des „Cephalus und Prokris“ zu gedenken, in welchem er in der Sprache des geringen Volkes eines seiner eigenen, älteren Stücke parodirt.

Die glänzendste Zeit, welche die spanische Bühne erlebte, fällt mit der der Regierung König Philipp IV. zusammen, der sie mit fürstlicher Freigebigkeit unterstützte, begünstigte und förderte; daher wuchs die Zahl der Dichter von Tragödien, ritterlichen und heroischen Heiligenstücken, Opferdarstellungen, Lust- und Possenspielen in erstaunlicher Weise, so dass man zu Anfang des 18. Jahrhunderts mehr als 30,000 Stücke zu nennen vermochte. Ja selbst Personen der höchsten Stände dichteten für das Theater, nur dass sie Nennung ihrer Namen mit ihrer Stellung als

unvereinbar erachteten, weshalb sie der Titel ihrer Stücke gemeiniglich einen „Geistreichen am Hofe“ (*por un Ingenio de esta Corte*) nennt. Und es geht die Sage, dass die Schauspiele: Sein Leben für seine Dame geben, Graf Essex, König Heinrich der Schwache und vielleicht noch andere ganz oder theilweise von Philipp IV. selber herrührten. Auch soll er oft an Stregreifschauspielen, welche am Madrider Hofe sehr gebräuchlich waren, mitwirkenden Antheil genommen haben.

Von dem Witze des Hanswurstes, der in dem erstgenannten Stücke vorkommt, hat bereits Lessing eine Probe gegeben. Cosme, der Hanswurst, hat hier unter seinen Haupteigenschaften die, dass er ein Erzschwätzer ist. Er kann kein Geheimnis eine Stunde wahren, er fürchtet ein Geschwür davon im Leibe zu bekommen. Die Art aber, wie er sich eines Geheimnisses gegen die Dame Blanca entledigt, ist zugleich äusserst ekelhaft: sein Magen will es nicht länger bei sich behalten, es stösst ihm auf, es macht ihm Krämpfe; darum steckt er den Finger in den Hals und bricht es aus, und um besseren Geschmack auf der Zunge zu erlangen, läuft er flugs davon, um eine Quitte oder Olive zu kauen.

Eines der bemerkenswerthesten der Schauspiele jener unbekannten „Geistreichen“ ist „der Teufel als Prediger“ (*el Diablo Predicador*), das bis 1820, in welchem Jahre die Bühne vollständig unbeschränkt, abwechselnd verboten und zugelassen wurde. Die Handlung geht in Lucca vor und beginnt mit einer langen Rede des Teufels, der auf einem feurigen Drachen reitet, in welcher er seine Wuth über die Franciscaner zu erkennen giebt, die ihm so viele Hörige entrissen. Um den Mönchen das Handwerk zu legen schickt er seinen Diener Asmodi mit dem Befehle ab, sie zu vertreiben und die Herzen der Einwohner von Lucca so zu verhärten. dass sie ihnen kein Almosen mehr verabreichen. Wirklich trifft Asmodi seine Massregeln auch so, dass der Statthalter von Lucca ein Erzfeind der Franciscaner wird, und die Bewohner sie mit Steinen werfen. Die Freude währt aber nicht lange. Der Erzengel Michael steigt mit dem Christuskinde auf dem Arm herab und gebietet dem Teufel, augenblicklich alle die Luccaner, deren Herzen er verhärtet hatte, wieder zum Glauben zu bekehren, das Kloster, das fast vernichtet worden, wieder aufzubauen, und die armen Brüder, welche der Steinigung ausgesetzt waren, wiederum in Sicherheit und noch grössere Achtung denn vorher zu versetzen. Das Komische dieses Stücks besteht hauptsächlich in dem Benehmen des Teufels, während er die ihm auferlegten Arbeiten zur Ausführung bringt. Zu diesem Behufe steckt er sich in eine Kutte der von ihm verabscheuten Mönche, bettelt für sie in der Stadt. beaufsichtigt den Bau eines grössern Klosters derselben, predigt. betet, thut Wunder, alles im vollsten Ernste und andächtig, um nur schneller ein ihm so widerliches Geschäft los zu werden. über

welches er sich unaufhörlich in zweideutigen Reden und bitteren halblauten Worten beklagt, die ihm mindestens den Trost geben, einen Verdruss auszudrücken, den er nicht ganz zum Schweigen bringen kann, aber auch nicht offen einzugestehen wagt. Am Ende gelingt ihm dies, seine verhasste Arbeit ist vollendet, aber er wird nicht mit Ehren entlassen. Vielmehr wird er genöthigt im Schlussauftritte zu bekennen, wer er sei, und zu gestehen, dass ihm nichts weiter erwarte als das Feuer der Verdammnis, in welches er vor den Augen der Zuschauer versinkt. Die Handlung des Stücks währt ungefähr fünf Monate, und es enthält auch eine verwickelte Nebengeschichte, welche den Gang der Hauptfabel wenig stört, und in der eine der Mitspielenden, die Heldin selbst, sehr sanft und anziehend erscheint. Nicht minder schön ist der Charakter des Pater Guardian der Franciscaner gezeichnet, dem als Gegensatz der Gracioso, ein Lügner, Feigling und Fresser, unwissend und verschlagen, gegenübersteht, welchen der Teufel zu seiner Lust auf jede mögliche Weise quält, wenn er einen Augenblick von der ihm aufgetragenen schweren Arbeit sich abmüssigen kann.

Ueberhaupt spielt der Teufel in gar vielen spanischen Komödien eine ansehnliche Rolle. Zum Glück aber findet sich immer auch ein Engel oder Heiliger, der ihm seine Anschläge verdirbt.

Von denjenigen, welche die Gunst der Spanier mit Calderon theilten, gehört Augustin Moreto y Cabanna (gestorben 1669) hieher, insofern er einige Schauspiele verfasste, welche man scherzhafte nannte (*Comedia graciosa*), weil der Hauptkomiker, der Gracioso, derjenige Character ist, um den sich die Handlung dreht, welche er wenigstens in einem Stücke, dessen Stoff den Thaten des Cid entnommen ist, zum niedrigsten Possenspiel herabsinken lässt.

Zu den Dichtern komischer Stücke gehört in diese Zeit ferner Geronimo Cancer y Velasco (gestorben 1635), dessen „Tod Baldovino's“ (*La muerte de Baldovinos*) sogar mehr Zerrbild und Possenspiel wurde, als man namentlich auf der Hofbühne zu dulden pflegte.

Unmöglich ist, hier alle Dichter und Theaterstücke namhaft zu machen, welche in einer Geschichte des Grotesk-Komischen genannt werden könnten, zumal selbst in sehr vielen Stücken ernsten, heroischen und tragischen Inhalts possenhafte Scenen enthalten sind. Es scheint, dass die Spanier die niedriglustigen Charaktere niemals haben entbehren können und die Dichter, welche nach Beifall strebten, gezwungen gewesen sind, die edelsten Gedanken mit albernen Einfällen zu vermischen und ihre bluttriefenden Helden mit dem Sande schlechter Witze zu bestreuen. Nur einen Dichter der spanischen Bühne älterer Art müssen wir noch nennen, und zwar den letzten guten: Antoni de Solis y Ribadeneira, den berühmten Geschichtschreiber der Eroberung von Mexico (1610—1686). Der

Humor, den man von seinen Komödien rühmt, besonders in den Charakteren der Pickelhäringe und Narren, macht ihn hier zu dem unserigen. Francisco Candamo (1662—1709) und Antonio de Zamora (gestorben 1730) gehören mit ihrer Komik nur zum Theil in die Calderonsche Schule und bezeichnen bereits den Verfall des volksthümlichen Dramas.

Was die Vorspiele (*Loas*) anbetrifft, so haben wir bereits bemerkt, dass man deren nicht blos geistliche, sondern auch weltliche hatte, die sowol in ihrer Haltung als äussern Gestaltung verschieden waren, aber der Mehrzahl nach der rohen Komik angehören. Meist wurden sie bei besonderen Gelegenheiten in Scene gesetzt. So hatte Calderon ein Vorspiel zu Ehren des Königs Karl II. gedichtet, in welchem sich unter den Personen drei Vögel: ein Phönix, ein Adler und ein Pfau befinden, dann auch die zwölf Monate und die zwölf Zeichen des Thierkreises. Die Zwischenspiele (*Entremeses und Saynetes*), deren jedes Schauspiel zwei bis drei enthielt, hatten sich zwar seit Lope de Rueda bis auf Calderon und seine Nachahmer sehr verändert, wenn sie aber auch nicht mehr mit gemeinen Prügeleien endigten, so blieb doch ihr vorherrschender Charakter der der Posse, da der Stoff zu ihnen dem Leben niederer Stände entnommen wurde. Mauleseltreiber, Bettler, Säufer, einfältige Knechte, Quacksalber, buhlerische Weiber, Beutelschneider, Schurken und ordinäre Narren ihre Hauptgestalten sind, und sie niemals einen andern Zweck hatten, als der Aufmerksamkeit der Zuschauer bei ernsten Handlungen eine Abwechselung zu gewähren, wie sie namentlich dem Volke beständig Bedürfnis war.

Nach dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts hatte die spanische Bühne ihren niedrigsten Stand erreicht und war gänzlich in den Händen des Pöbels, der sich an der rohesten Komik belustigte und welchem man mit den Productionen solcher fortwährend schmeichelte.

Inzwischen hatten sich aber auch französische Theatervorschriften geltend gemacht und zum Theil mit Hilfe dieser wurde eine Hebung der arg vernachlässigten Komödie angestrebt. Doch schonte man dabei die Geschmacksrichtungen des niedern Volks, das an seinen alten Possen und den fortwährend erscheinenden noch schlechteren Nachahmungen festhielt. Regelrechte Lustspiele höherer Gattung sind nur wenige aus der Zeit Karl III. zu nennen. Es entstanden zwei Parteien, deren offene Fehden Aufführung geläuterter Stücke bis in das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts kaum dürftig zu Tage treten liessen. In dieser letztgenannten Zeit änderten sich zwar die Zustände etwas, aber am unbeschränktesten herrschten doch die Dichterlieblinge des Pöbels und ihre niedrigkomischen Schöpfungen auf den Brettern. Das ganze 18. Jahrhundert durchzog ein heftiger Kampf des Bühnengeschmackes, und obschon eine bessere Schule einigen Boden eroberte, waren die la-



TAF. 5.

Der Gracioso
der Spanier u. Portugiesen.



haber der Schauspielhäuser doch genöthigt und geneigt, sich vor den Anforderungen des mehr oder minder ungebildeten Volkes zu beugen. In der Zeit zwischen der Thronbesteigung des Hauses Bourbon und dessen einstweiliger Vertreibung durch Bonapartes Waffen wurden allerdings weitere Fortschritte in den innern und äussern Zuständen der Bühne bemerkbar: aber die alten Kämpfe dauerten fort. Auf der einen Seite sind ausschweifende, widersinnige Schauspiele und Possen in grosser Menge, auf der andern empfindsame Lustspiele und steife, kalte Uebersetzungen aus dem Französischen, die den Schauspielern fast ebenso zahlreich von Denen aufgezwungen wurden, deren Schutz oder Ansehen sie nicht ganz entbehren konnten. Und inmitten beider Parteien und nicht ohne Beipflichtung Aller untersagten die Inquisition und die Censoren der aufzuführenden Stücke die Darstellung von Hunderten von Schauspielen alter Meister. Wie nun die Bewegung zu entschiedeneren Fortschritten auch in den Bühnenzuständen, die selbst unter der traurigen Regierung des wiedereingesetzten Ferdinand VII. nicht aufzuhalten war, nicht unter den vielen politischen Erschütterungen der folgenden Zeiten, wie diese Bewegung nun auch noch auslaufen mag: fest steht, dass bei aller Veränderung in Gesittung und Anschauung die Liebe zur grotesken Komik vielleicht bei keinem Volke bis zu dieser Stunde so mächtig und unzweideutig ist wie in dem spanischen.

Alles bisher Angeführte findet übrigens seine Anwendung auf die Komödie in Portugal. Das Non-plus-ultra der niedern Komik, der H a n s w u r s t, theilt Namen (Gracioso) und Kleidung (kurze Jacke, Barett und überhaupt weisslichgrauen Anzug) mit dem spanischen, und wird hier wie dort verschiedenartig verwendet[83]).

IV.

Franzosen.

Die ältesten Schauspiele in Frankreich sind die F a r c e n, da man vor dem bekannten Stücke „*Maistre Pathelin*“, das, wie man anzunehmen vollkommen berechtigt ist, im dreizehnten Jahrhundert geschrieben worden, von keinem andern Schauspiele etwas weiss. Zwar haben einige Franzosen behauptet, dass schon im zwölften Jahrhundert von den Troubadours, und besonders von A n s e l m F a i d i t (im Jahre 1189) dergleichen Farcen wären verfertigt worden; allein S t. P e l a y e, der eine Menge Ueberreste der Troubadours gesammelt, hat unter allen kein einziges theatralisches Stück gefunden, ebensowenig spätere Forscher auf diesem Gebiete.

Insofern es sich aber um die ersten theatralischen Anfänge handelt, müssen wir allerdings weiter zurückblicken als in das dreizehnte Jahrhundert.

Schon unter den Königen von alter Abstammung finden sich Possenreisser und Schauspieler, und ein Decret von Karlmann vom Jahre 789, welches denselben die Ausübung ihrer Kunst verbietet, ist das erste Document über das Vorhandensein einer Art theatralischer Vorstellungen in Frankreich. Welche Unterbrechungen alsdann stattfanden, lässt sich nicht bestimmen, denn der nächste actenmässige Beweis ist ein Mandat des Bischofs von Paris, Eudes de Sulli, vom Jahre 1197, welches den Unfug verpönt, in den Kirchen Possen, welche „die entheiligendsten Albernheiten enthalten und mit unzüchtigen Liedern gemischt sind“, darzustellen, die unter dem Namen *Fêtes des fous* bekannt geworden waren. Aber die Anstrengungen des Bischofs wie der theologischen Facultät zu Paris, diese Vergnügungen gänzlich zu verdrängen, waren vergebens; eine Anzahl Dichter und Sänger aus den mittägigen Provinzen, die *Trouvères* oder *Troubadours*, bemächtigten sich der einmal erwachten Volksneigung und nährten sie durch eine Art poetischer Erzeugnisse, die sie *Chants, Chanterels, Chansons, Sons, Sonnets, Verses, Mots, Layz, Depports, Saulas, Pastorales, Syrventes, Tensons* und sogar *Comédies* nannten, und die sie selbst vorführten. Diese Dichtungen zeichnen sich durch eine grössere Regelmässigkeit, den Wohlklang des Reimes und eine geistigere Behandlung des Stoffes vor den *Fêtes des fous* vortheilhaft aus; aber an Unsittlichkeit können sie fast mit denselben wetteifern. Bald gründete sich auch ein eigener Verein von Dichtern, die sich *Comiques* nannten, und gemeinschaftlich Stücke verfassten und darstellten; ihre Namen sind: Daniel, Faydit, Brunet, Usez, Saint-Remi, Perdigon, Noves, Bournelle, Lucas von Grimaud, Roger, Parasols, Bertrand de Pezars u. A. Etliche ihrer Stücke führen nun freilich den Namen der Komödien und Tragödien, doch waren es blosse Dialoge, welche diese sogenannten Komiker allein vortrugen, jeweilig mit veränderter Stimme, sobald ein Mann oder Weib, ein Junger oder Alter etc. vorkam. Zu diesen Dichtern gesellten sich bald *Chanteurs*, die einfache Melodien zu den Liedern zu erfinden suchten, und *Jongleurs*, die den Gesang mit Instrumentalmusik begleiteten. Diese Gesellschaften blühten von 1130 bis gegen 1400; sie wurden von den Königen und den reichen Edelleuten unterstützt und erlangten einen solchen Ruf, dass selbst fremde Höfe sie suchten und an sich zogen. Ihre Darstellungen gaben sie meist in den Schlössern der Grossen, doch auch auf öffentlichen Plätzen ohne alle weitere Vorrichtung, höchstens auf einem Brettergerüst, welches für die Bedürfnisse des Augenblicks aufgeschlagen wurde.

Zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts wandte sich plötzlich die Meinung gegen die Troubadours und ihre Begleiter. Man eiferte gegen ihre unsittlichen Gedichte und ihr eben so anstössiges Leben, sie waren bald ebenso verachtet als früher geliebt, sie zerstreuten sich und wurden sogar förmlich verbannt. Bald aber rief man sie zurück; politische Verhältnisse machten es wünschenswerth, das Volk zu belustigen; man unterwarf Dichtung und Darstellung zwar einer strengen Aufsicht, pflegte sie indess doch mit verschwenderischer Gunst, was selbst vom Hofe Ludwig des Heiligen geschah. Es bildeten sich neue Gesellschaften unter dem Namen *Bateleurs*, die gymnastische Künste und Declamation mit Gesang verbanden, und deren günstige Aufnahme mannigfache Nacheiferung erweckte und zum Entstehen der „Passionsbrüder" Veranlassung gab, mit denen eine neue Periode des französischen Theaters beginnt.

Was aber die Benennung Farce betrifft, so soll sie nach der Meinung des Abts Paolo Bernardy, eines Provenzalen, ursprünglich provenzalisch sein, indem er dies Wort von einem provenzalischen Gerichte, Farsum genannt, herleitet [84]). Menage führt den Namen Farce auf das lateinische *farcire* zurück. Crescimbeni dagegen hält es für wahrscheinlicher, dass diese Benennung, wie auch die Crusca glaubt, von dem griechischen Pharsis, das die Crusca *veste mozza* übersetzt, herstamme, weil in der Farce keine Regeln des Lustspiels beobachtet werden, und man auf nichts weiter dabei achtet, als die Handlungen, die darin vorkommen, wie der Himmel will zu Ende zu bringen, mag alles noch so roh und einfältig sein. An diesen Farcen ist Frankreich immer sehr fruchtbar gewesen, und sie wurden häufig zur Satire verwendet: als z. B. der Marschall von Gie durch die Verfolgung der königlichen Prinzessin Anna von Bretagne bei Ludwig XII. in Ungnade fiel, ward er in einer solchen Farce gewaltig durchgehechelt. Es wurde darin auf den Namen der Prinzessin Anna und das Wort Marschall die Anspielung gemacht, ein Schmied (*Marechal*) hätte einen Esel (*Ane*) beschlagen wollen, und dafür von diesem einen so heftigen Schlag bekommen, dass er zurückgefallen und eine hohe Mauer herabgestürzt sei.

Um dieselbe Zeit jedoch, da die Troubadours in der öffentlichen Meinung sanken, also gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts, fingen Pilger an, die vom h. Grabe zurückkehrten, über ihre Wallfahrten Gesänge zu verfertigen, in denen sie Erzählungen vom Leben und Tode Christi, vom jüngsten Gericht, von den Wunden und dem Marterthum der Heiligen, ja auch Fabeln mischten, welche das Volk *Visions* nannte. Obgleich Alles auf plumpe Art geschah, dünkte es doch dem Pöbel etwas Vortreffliches zu sein. Die Pilger zogen truppweise umher, und sangen ihre Lieder in Städten und Dörfern unter freiem Himmel. Die unwissende

Menge bewunderte sie um so mehr, als sie in einer grotesken Kleidung erschienen, wie denn u. a. ihre Hüte und Mäntel ganz mit Muscheln und Bildern bedeckt waren. Und eben der Anklang, den ihre Lieder fanden, soll einige Bürger von Paris veranlasst haben, öffentliche Theater zu errichten, um darauf die Mysterien vorstellen zu lassen. Allein es ist doch ein Irrthum, von diesen Pilgergesängen lediglich den Ursprung dramatischer Vorstellungen in Frankreich herzuleiten. Denn gesetzt auch, dass die Farce *„Maistre Pathelin“* nicht schon dem dreizehnten Jahrhundert angehöre, sondern, wie Mehrere behaupten, erst im vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhundert entstanden sei, so haben wir nichtsdestoweniger ganz bestimmte Nachrichten von weit früheren theatralischen Darstellungen, als die Pilgerproductionen sind. Als z. B. am Pfingstfest des Jahres 1313 Philipp der Schöne seine drei Söhne zu Rittern schlug, welchem festlichen Acte das englische Königspaar nebst vielen Baronen auf erfolgte Einladung beiwohnte, errichteten die Pariser Theater mit prächtigen Vorhängen, auf welchen Mysterien ausgeführt wurden.

Die Mysterien machten anfänglich einen Theil des Gottesdienstes aus, und wurden in Kirchen oder auf Kirchhöfen gespielt; daher beschleunigte man in den Kirchen den Gottesdienst, um dem Volk Zeit zu gewähren, diesen Vorstellungen beiwohnen zu können. Vielleicht nicht sowohl ihnen wie den Pilgergesängen eine regelmässigere Gestalt zu verleihen, als vielmehr Speculation veranlasste einige Pariser Bürger in dem nahen Flecken St. Maur ein eigenes Gebäude zu kaufen (1398), das ausschliesslich zu solchen Productionen bestimmt wurde. Der Zulauf dahin war so ausserordentlich, dass der davon benachrichtigte Prevot von Paris diese Spiele in einer Verordnung vom 30. Juni 1398 für seine ganze Gerichtsbarkeit verbieten liess, so dass Niemand fernerhin ohne königliche Erlaubnis dieselben aufführen sollte. Nun reichten die Schauspieler Bittschriften bei Hofe ein. Ehe aber König Karl VI. ihnen Antwort ertheilte, wollte er die Komödien, welche so viel von sich reden machten, selbst ansehen; und sie behagten ihm so, dass er den Schauspielern am 4. December 1402 einen Freiheitsbrief ertheilte, der ihnen ohne Hindernis zu spielen gestattete. In diesem Privilegium werden die Mitglieder der betreffenden Gesellschaft *„Maistres, Gouverneurs et Confreres de la Passion Nostre Seigneur“* genannt, und von der Zeit an nannten sie sich selber die Passionsbrüderschaft. Bald entstanden ähnliche Theater im ganzen Königreich. Als Karl VII. 1437 zu Paris seinen Einzug hielt, waren auf der grossen Strasse St. Denys immer in der Entfernung eines Steinwurfs von einander reichgeschmückte Theater erbaut, auf denen man die Verkündigung Mariä, Geburt, Leiden und Auferstehung Christi, Pfingsten und das jüngste Gericht darstellte. Aehnliche Dinge führte man in andern Städten des König-

reichs auf. Im Jahre 1486 verordnete das Kapitel der Kirche zu Lyon die Auszahlung von 60 Livres an die Personen, welche das Mysterium des Leidens Christi gespielt hätten. Vierundfünfzig Jahre später wurde in Lyon ein öffentliches Theater errichtet, auf welchem innerhalb drei bis vier Jahren an Sonn- und Festtagen Nachmittags die meisten Geschichten des alten und neuen Testaments zur Vorstellung gelangten und hinterher ein Possenspiel die Zuschauer belustigte.

Als aber die Passionsbrüder das Privilegium Karl VI. erlangt hatten, bauten sie ein Theater im grossen Saale des Hospitals der Dreifaltigkeit; 1540--1543 spielten sie im Hôtel de Flandre, und als sie auch dies räumen mussten, brachten sie 1547 einen Theil des *Hôtel de Bourgogne* käuflich an sich und errichteten dort ihren Schauplatz. Allein die Vorstellungen der frommen Väter arteten aus, sie wurden verfolgt, bestraft, unter Aufsicht gestellt, und als alles nichts half, untersagte ein Parlamentsbeschluss von 1548, den Heinrich II. erneuern liess, die Darstellungen von Mysterien u. dgl., und erlaubte ihnen nur weltliche und geläuterte Stücke zu geben. Da sich solche aber nicht mit ihrer Benennung der Brüderschaft vom Leiden Christi vertrugen, löste sich diese Gesellschaft auf.

Unter allen Arten der französischen Schauspiele war übrigens das Grotesk-Komische nirgend mehr zu Hause als in diesen alten Mysterien, diesen rohen unförmlichen Dichtungen ohne Plan, ohne Erfindung, ohne regelmässige Behandlung. Ihre Verfasser banden sich ganz sclavisch an die historische Ordnung, und äusserten weder Genie noch Kunst. Die Auftritte hatten selten Zusammenhang und die Handlung erstreckte sich manchmal über ein halbes Jahrhundert oder noch länger. Alle Stellen der Bibel wurden wörtlich angeführt. Der Heiland hielt Predigten wie die damaligen Pfaffen, halb lateinisch, halb französisch. Er reichte den Aposteln das Abendmahl mit Hostien; erschien auch bei der Verklärung auf dem Berge Thabor zwischen Moses und Elias in der Kleidung eines Karmeliters. Die h. Anna gebar in einem auf dem Theater angebrachten Alkoven, blos hinter zugezogenen Vorhängen. Erfanden oder erdichteten die dramatischen Poeten ja etwas zu den biblischen Erzählungen, so verriethen sie die grösste Unwissenheit. Judas tödtet den Sohn des Königs Ischarioth, mit dem er sich beim Schachspiel überwarf; er erschlägt darauf seinen Vater, heirathet seine Mutter, bereuet es, und wird darüber närrisch. Mohammed musste 700 Jahre vor seiner Geburt erscheinen, und wurde unter die Götzen des Heidenthums gerechnet. Der Statthalter von Judäa verkauft die Bisthümer an die Meistbietenden, was aber vermuthlich eine Satire auf das damals sehr gewöhnliche Laster der Simonie sein sollte. Satan bittet den Lucifer, ihm seinen Segen zu geben. Wenn über das Kleid Christi das Loos

geworfen werden soll, so bringt der Teufel die Würfel, und befiehlt dem Soldaten, dem er sie giebt, allen denen, die ihn fragen würden, woher er sie bekommen, zu sagen, dass es ein Geschenk von ihm sei.

Die Menge und Mannigfaltigkeit der Handlungen in diesen Stücken erforderte eine ungeheure Anzahl von Schauspielern. Ein einziger Tag beschäftigte oft bei zweihundert, woraus nothwendig eine eben so lächerliche als unangenehme Verwirrung auf dem Theater, wo alle Personen auf einmal erschienen, entstehen musste. Das Theater selbst bestand aus verschiedenen über einander gebauten Gerüsten, wovon das oberste das Paradies vorstellte. So wie sich die Scene der Erde näherte, wurde auf niedrigern Gerüsten gespielt. Da in diesen Mysterien auch oft die Hölle gebraucht wurde, öffnete man in solchen Fällen eine Fallthüre, worauf sich denn eine Höhle in Gestalt eines Drachenschlundes zeigte, aus welcher die Teufel und Ungeheuer hervorstürzten. Zu den verschiedenen Veränderungen des Theaters bediente man sich der Hebel und Gegengewichte. Decorationen kannte man dagegen nicht.

Vor Beginn der Vorstellung eines Stücks sassen die Mitspielenden unterhalb des Schauplatzes auf Stufen, von denen sie in der Ordnung, welche ihre Rollen erforderten, auf die Bühne stiegen. Die Dialoge wechselten mit oft vielstimmigen Gesängen; wenn aber Gott-Vater seinen Willen verkündigte, geschah dies gemeiniglich durch ein Trio, das aus Discant, Alt und Bass bestand.

Aus den Parlamentsregistern zu Paris erhellt, dass man in der Fastenzeit für eine einzige Loge in den Mysterien 50 Thaler bezahlte. Allein da die Passionsbrüder hierin zu weit gingen, befahl das Parlament, von keinem Zuschauer mehr als acht Sous zu nehmen.

Der Styl dieser Mysterien war ein sehr sonderbarer. So kündigt der Engel Gabriel der Maria ihre Empfängniss folgendermassen an:

Ave, pour Salutation,
Je te salue d'affection;
Maria, vierge très bénigne,
Gratia par infusion
De grace acceptable et condigne,
Plena par la vertu divine
Pleine quand dedans toy recline
Dominus par dilection:
Nostre Seigneur fait un grand signe
Tecum d'amour quand il assigne
Avec toy sa permancion.

Maria soll verheirathet werden; Gabriel befiehlt allen ledigen Juden, sich mit einer Ruthe in der Hand im Tempel einzu-

finden; derjenige, dessen Ruthe grünen wird, soll sie zur Frau bekommen. Es geschieht, wie er befohlen, und Maria wird dem Joseph zu Theil, weil seine Ruthe grünte.

Das betreffende Mysterium führt den Titel: *De la conception de N. S. Jesus-Christ*, ist eines der ältesten, besteht aus 53 Abtheilungen, und erforderte zu seiner Darstellung nicht weniger als 97 Personen. Einen kurzen Auszug daraus findet man in der *Histoire universelle des Théâtres XI.* 10—20, einen längern in der *Histoire du Théâtre françois I.* 59—158.

Oft wenn ein Märtyrer gegeisselt, oder Christus gekreuzigt wird, liest man zwischen zwei Klammern in Anmerkung: hier redet der Narr. Dieser Narr war der Lustigmacher der Truppe, der Hanswurst, der mit plumpen Scherzen das Trauerspiel zu beleben suchte.

Dergleichen ungeheuerliche Mischung des Komischen und Tragischen findet man allenthalben in diesen Mysterien. So unterhalten sich in den Mysterien des Jean Michel vom Leiden und der Auferstehung Christi, Gott-Vater, Christus, Lucifer, Magdalena, ihr Liebhaber u. s. f. Satanas hinkt von den Prügeln, die ihm Lucifer ertheilt, weil er Christum vergeblich versucht hat; die Tochter des Kananäischen Weibes spricht, vom Teufel besessen, ziemlich frech: Magdalena wird von einem Liebhaber geküsst: die Seele des Judas, welche nicht zum Munde herausfahren kann, wird vorgestellt, als fiele sie mit den Eingeweiden zum Bauche heraus; Christus fliegt auf den Schultern des Satans auf die Zinnen des Tempels u. s. f. Selbst manche Fehler der Maler verdanken ihre Entstehung diesen Mysterien, zu denen man den Stoff nicht allein aus der h. Schrift nahm, sondern auch aus fabelhaften Traditionen und untergeschobenen apokryphischen Büchern. Daraus entstand ein wunderbares Gemisch von Wahrem und Falschem, Komischem und Ernsthaftem, welches damals von der lieben Einfalt bewundert wurde. So wird in einer solchen Mysterie die Fabel erzählt, dass bei Gelegenheit der Geburt Mariä, Joachim und Anna sich wegen ihrer unfruchtbaren Ehe eine Zeit lang getrennt hätten, endlich sei dem Joachim ein Engel erschienen und habe ihm angekündigt, sein Gebet wäre erhört worden: zum Zeichen soll er in den Tempel gehen, wo er Anna bei der vergoldeten Thüre finden und durch einen Kuss fruchtbar machen würde. Diese Fabel hat der alte Dichter gar erbaulich auf die Bühne gebracht. Anna und Joachim treffen sich bei der goldenen Thüre an, und freuen sich beiderseits über ihre Zusammenkunft.

Anne. Joachin, mon amy tres doulx
Honneur vous fais et reverence.
Joachin. Anne, m'amye, votre presence
Me plaits tres-forts, approchez vous.

Anne. Helas! que j'ai eu de courroux,
Et de souci pour votre absence!
Joachin, mon amy tres doulx
Honneur vous fais et reverence.

Man hat wirklich ein Gemälde, das nach dieser Scene ausgeführt worden, wo Joachim die Anna bei der Tempelthür küsst, mit der Unterschrift: *Ainsi fut conçue la Vierge Marie*[85]).

In den Mysterien waren dem Volke besonders die Teufel sehr willkommen, die ihm wegen ihrer abscheulichen Gestalt, Schwänze, Hörner, Reden und Geberden ausserordentlich gefielen, denn sie vergegenwärtigten die lustigen Personen oder den Hanswurst. Man nannte eine solche Vorstellung die grosse Teufelei (*la grande Diablerie*), und glaubte, eine schöne Mysterie müsse wenigstens vier Teufel auftreten lassen. Daher ist das Sprichwort entstanden: *faire le Diable a quatre.* Rabelais redet auch von der grossen Teufelei mit vier Personen[86]). In der Mysterie *de l'assomption* schickt Lucifer an den Satan folgenden offenen Brief, um den Triumph der Maria zu hindern:

A tous ceulx et toutes celles
Où se font choses nomparcilles
En forteresses, chasteaux, donjons,
Riches palais, hôstels, maisons,
Lucifer, Prince general
De l'horrible gouffre infernal,
Pour salutation nouvelle,
Malédiction éternelle:
Scavoir faisons, qu'en nostre hôstel,
Où il y a maint tourment cruel,
En personnes sont comparus
Un grand tas de diables plus drus,
Que moucherons en air volant
Devant nous; en constituant
Leur Procureur irrévocable,
Fondé en puissance de diable
Satan, nostre conseil féal,
Luy donnant pouvoir général
De procurer toutes matieres,
Soyent parties, ou entieres,
Dont il nous peut soudre profit;
Premierement par cet escript,
De procurer pour gens d'eglise,
En Symonie et convoitise,
Soyent Evesques ou Prélatz,
Curéz, Prestres de tous estatz,
Qui sont subjects à notre court
Et de procurer brief et court
Pour haultains Princes terriens

Qui se gouvernent par moyens
D'orgueil et de Présomption,
Qui ne quierent que ambition,
Pour vivre en plaisance mondaine,
Et n'ont jamais leur bourse pleine.

Gemeiniglich wurden hier die Geistlichen verspottet: man sieht dies auch aus der Mysterie vom h. Christoph, wo Satan den Lucifer, indem er ihm die Seele eines Priesters bringt, also anredet:

Lucifer, veci venaison,
Qui ne veut que vin et vinaigre.
Je ne sais s'elle est de saison;
C'est un bigard, qui est bien maigre.
Je l'ai empoigné à ce repre.
Si lui faut faire sa raison,
Puisqu' on le tient, le maitre Pretre,
Car il ne pire que poison.

In den Mysterien der zwei Brüder Arnold und Simon Greban kommen ganze Heere von Teufeln vor, die sich ungemein lustig geberden. Unter andern singen sie folgendes Lied:

Plus en a plus en veut avoir
Luciferus notre grand diable:
Quand il voit les ames pleuvoir,
Plus en a plus en veut avoir;
Toujours il en veut recevoir,
Car il en est insatiable:
Plus en a plus en veut avoir
Luciferus notre grand diable.

Die Teufel fangen eine Art von Rundtanz an, indem sie dies Liedchen singen, und verführen überhaupt einen so höllischen Lärm, dass Lucifer und sein Hund Cerberus alle Mühe anwenden müssen, sie zum Schweigen zu bringen. Das ganze Stück schliesst endlich mit einem in Musik gesetzten *Te Deum laudamus.*

Rabelais erzählt, dass der französische Dichter Franz Villon (er wurde 1431 geboren, hatte grosse Lust an Eulenspiegelstreichen, und entging einst wegen eines Kirchenraubes nur mit genauer Noth dem Galgen) sich in seinen alten Tagen nach Saint-Maixent in Poitou begeben, wo er seine Zeit unter dem Schutze des dasigen Abtes ganz ruhig verlebte. Um aber dem Volke daselbst einen Zeitvertreib zu bereiten, nahm er sich vor die Passion in der Mundart von Poitou zu spielen. Nachdem er die Rollen ausgetheilt und das Theater errichtet hatte, fehlte ihm nichts weiter als geeignete Garderobe für die Schauspieler. Er ersuchte deshalb u. a. den Frater Stephan Tappecoue, ihm eine Kutte und ein Messgewand für einen alten Bauer zu leihen, welcher Gott den Vater

vorstellen sollte. Tappecoue schlug es ihm jedoch mit dem Bemerken ab, es wäre durch die Provinzialstatuten auf das schärfste verboten, den Schauspielern geistliche Gewänder zu leihen. Villon entgegnete, dies Verbot beträfe blos die Farcen, Mummereien und liederlichen Spiele, keineswegs aber die Mysterien; so auch würde es zu Brüssel und an anderen Orten gehalten. Tappecoue aber blieb dabei, dass sie aus seiner Sacristei nichts entnehmen dürften. Villon berichtete dies seinen Acteurs mit grossem Unwillen, und versicherte, Gott würde ehestens am Tappecoue ein Zeichen zu seiner Bestrafung thun. Den folgenden Sonnabend erfuhr er, dass letzterer auf der Klosterstute nach Saint-Ligaire geritten, um Almosen zu sammeln, und um zwei Uhr Nachmittags zurückkommen würde. Alsbald zog ersterer mit seiner Teufelei durch die Stadt und über den Markt. Die Teufel waren alle mit Wolfs-, Kälber- und Widderhäuten bekleidet, mit Schafsköpfen und Ochsenhörnern behangen und mit Riemen umgürtet, an welchen Kuhschellen und Mauleselglocken hingen, die ein schreckliches Getöse machten. Einige trugen schwarze Knüppel mit Raketen in den Händen, andere angebrannte Stücke Holz, und auf allen Kreuzwegen streuten sie ganze Hände voll Pech und Harz aus, das in Brand gesteckt einen abscheulichen Dampf verursachte. Nachdem Villon nun seine Bande zum grossen Vergnügen des Pöbels und zum Entsetzen der kleinen Kinder durch die Stadt geführt, brachte er sie endlich vor's Thor in ein Wirthshaus, da wo der Weg nach Saint-Ligaire vorüberführte. Plötzlich erblickte er in der Ferne den von seiner Almosensammelei zurückkehrenden Tappecoue, und sagte zu den Teufeln in maccaronischen Versen:

Hic est de patria, natus de gente belistra,
Qui solet antiquo bribas portare bisacco.

Zum Henker, versetzten die Teufel, er hat Gott dem Vater nicht einmal eine lausige Franciscaner-Kutte borgen wollen, wir müssen ihn dafür etwas in Furcht setzen. Gut, antwortete Villon, aber wir wollen uns verstecken, bis er vorbeireitet. Als nun Tappecoue ankam, sprangen sie alle heraus auf die Strasse mit grossem Geräusch, warfen von allen Seiten auf ihn und seine Stute Feuer, trieben ein greuliches Geklingel mit ihren Schellen, und schrieen ganz teufelmässig: Ho, Ho, Ho, Ho, brrrurrrurrr, rrrurrr, rrrurrr, hu, hu, hu, ho, ho, ho! Bruder Stephan, spielen wir den Teufel gut? Die Stute fing an zu galopiren, schlug hinten und vorn aus, und warf endlich Tappecoue herunter, ob er sich gleich fest an den Sattelknopf hielt. Sein gegitterter Schuh verwickelte sich dabei so fest an den Steigriemen, die von Stricken waren, dass er ihn unmöglich freimachen konnte, und so schleppte ihn die Stute über Stock und Stein, dass ihm Kopf, Arme und Beine abgerissen wurden. Als das Pferd wieder in's Kloster zurückkehrte, brachte es

von dem armen Tappecoue nichts weiter mit, als den rechten Fuss und einen zusammengedrückten Schuh[87]).

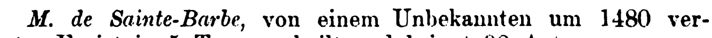
Obschon nun diese Geschichte offenbar an grosser Uebertreibung leidet, wenn sie nicht geradezu erfunden ist, so lässt sich doch einigermassen auch daraus ein Blick in das Wesen der Mysterien mit ihren Teufeleien richten. Denn dass Rabelais so manches Geschichtchen auf Kosten eines Andern erdichtete, nur um seinem Witz freien Lauf zu lassen, ist eine bekannte Sache.

Aus dem Bisherigen aber über die alten französischen Mysterien ist auch schon vollkommen zu ermessen, wie höchst mangelhaft Voltaire's Kenntnis derselben gewesen sein muss, dass er es wagen durfte an den Herzog de la Valiere zu schreiben: In den Mysterien steht kein Wort, welches die Schamhaftigkeit und Frömmigkeit zu beleidigen vermöchte. Vierzig Personen, welche diese geistlichen Schauspiele vorstellen, können sich nicht verbinden, ihre Stücke durch Unanständigkeiten zu entehren, welche das Publikum wider sie würde aufgebracht und verursacht haben, dass man ihr Theater geschlossen hätte [88]). Ist es nicht deswegen geschlossen worden?

Der Mysterien, deren Verfasser unbekannt sind, waren ehemals eine grosse Anzahl, aber sie gehören jetzt unter die grössten litterarischen Seltenheiten, theils weil nach dem Verbote ihrer öffentlichen Aufführung viele verloren gegangen, theils weil man sie bei veränderter Geschmacksrichtung nicht mehr schätzte und sie von anderen dramatischen Producten verdrängt wurden, theils weil manche von sehr winzigem Umfange waren. Unter denen, welche uns entweder blos handschriftlich oder im Druck erhalten sind, dürften die nachfolgenden (das schon erwähnte *Mystère de la Conception* mitgerechnet) die bemerkenswerthesten sein:

M. de la Passion, von einem Unbekannten. Dies zerfällt in 4 Tageszeiten. Das Spiel des ersten Tages wurde von 87 Personen, worunter 6 Teufel, in 32 Abtheilungen bewerkstelligt. Der zweite Tag erforderte 100 Personen, unter welchen die vorigen 6 Teufel, aber auch Moses, Gestas und Dismas, ein guter und ein schlechter Spitzbube, und brachte 25 neue Abtheilungen. Der dritte Tag bedurfte für 17 weitere Abtheilungen ebenso viel Darsteller wie der erste; und am vierten Tage schloss man mit 12 neuen Abtheilungen, welche 105 Personen, darunter jetzt auch Adam, Eva, David und mehrere Seelen Verstorbener vorführten.

M. de la Résurrection et Ascension, von einem Unbekannten, wie man annimmt, um 1400 verfasst und bis 1534 an verschiedenen Orten vielfach aufgeführt. Es besteht aus 35 Abtheilungen, ist ohne Prolog und Epilog wie das vorhergehende, und zählt 80 Personen. Bekannte Drucke sind die Par. 1507 und 1541.



M. de Sainte-Barbe, von einem Unbekannten um 1480 verfertigt. Es ist in 5 Tage getheilt und bringt 98 Acteurs.

M. de Bien-Advisé et Mal-Advisé, von einem Unbekannten um 1475 geschrieben, und ohne Jahreszahl zu Paris von Anton Verard gedruckt, wird auch zu den Moralitäten gerechnet. Es handeln darin 57 Personen, worunter ausser Gott und verschiedenen Engeln: *Bien-Advisé, Mal-Advisé, Franche Volonté, Raison, Foi, Contrition, Infirmité, Humilité, Tendresse, Oysance, Rebellion, Folie, Confession, Satisfaction* u. dgl. andere. Eingetheilt ist das Spiel in 8 Sectionen.

M. de Griseldis, von einem Unbekannten, 1395 zum erstenmal aufgeführt. Mit einigen Veränderungen wurde es von Jean Bonfons unter dem Titel: „*Le Mystére de Griseldis Marquise de Saluces*" durch den Druck verbreitet, wie man glaubt (Par.) 1548.

M. du Vieux Testament, von einem Unbekannten, 1406 zum erstenmal dargestellt, und 1498 zum erstenmal, seitdem aber wiederholt gedruckt, sowol zu Lyon als Paris. In 22 Abtheilungen zerfallend beginnt es mit der Schöpfungsgeschichte und schliesst mit den Hystorien von Judith und Esther.

M. d'Octavien et de Sibylle Tiburtine, et autres Sibylles, mit dem vorhergenannten Mysterium 1498 in einem Bande erschienen.

M. de St. Catherine, von einem Unbekannten verfasst, wurde nach einer Chronik von Metz dort am 15. Juni 1434 aufgeführt, wobei der Notar Jean Didier die Titelrolle spielte, wie denn die Frauenrollen häufig, wenn nicht überhaupt, nur von Männern oder Jünglingen gespielt zu sein scheinen.

M. de la Vengeance, ebenfalls von einem Anonymus herrührend, wurde zu Metz 1437 dargestellt, zu Paris vor König Karl VII. 1458, und ebendaselbst 1478, 1491, 1493 und 1510 gedruckt. Das Sujet ist die Zerstörung Jerusalems, deren Darstellung vier Tage währte.

M. de la Sainte Hostie, von einem Unbekannten geschrieben, wurde 1444 gegeben und 1548 von Jean Bonfons gedruckt. Es zerfällt in zwei Partien und hat zum Sujet das Wunder einer blutenden Hostie in dem Augenblicke, da sich ein kirchenräuberischer Jude an ihr vergriff.

M. des Actes des Apôtres. Dies wurde um 1450 von den Brüdern Arnold und Simon Greban verfasst. Der erstere war Canonicus zu Mans, der andere Doctor der Theologie und Secretär des Herzogs du Maine. Bayle nennt irrig Louis Choquet als Verfasser. In verschiedenen Städten Frankreichs zu wiederholter Aufführung gelangt, in Paris zum letztenmale 1590, ist es auch zum Oeftern durch den Druck bekannt geworden. Am bekanntesten sind die Pariser Ausgaben von 1537 und 1541 mit den Verbesserungen des Canonicus Curet. Man schätzte diese Mysterie, welche in 9 Bücher getheilt ist, von welchen jedes ein-

zelne mehrere Tage zur Aufführung beanspruchte, ganz besonders wegen der darin enthaltenen lächerlichen Traditionen und tollen Possen.

La Destruction de Troye wurde von **Jacob Mirlet** (oder **Milet**, wie er anderwärts heisst), nach dem Titel dieser Mysterie „*Estudiant ès Loys en l'Université d'Orléans*". verfasst, 1450 zum erstenmal aufgeführt, und zu Paris 1484, 1494, Lyon 1485, 1498, 1500, Paris 1508, 1544 und noch öfter gedruckt. Sie enthält ohngefähr 40,000 Verse auf vier Tage vertheilt.

M. du Trespassement Nostre-Dame. Dies Stück ist von einem Unbekannten 1468 verfasst, aber, wie man meint, niemals aufgeführt und auch nie gedruckt, sondern blos handschriftlich erhalten worden.

M. du Roy Advenir, ouvré par Jean du Peier. Der Verfasser stand im Dienst des Königs Renatus von Sicilien, auf dessen Wunsch er diese Mysterie verfasste, welche auch 1470 zur Darstellung (mit 114 Personen), aber nie zum Druck gelangte. Sie enthält ohngefähr 17,000 Verse, vertheilt auf drei Tage. Der Stoff ist der mystischen Geschichte von Josaphat und Barlaam entnommen, welche dem Johannes Damascenus zugeschrieben worden.

M. de l'Incarnation et Nativité de N. S. J. C. Der Autor dieser ist unbekannt, und man vermuthet auch durch die Verschiedenheit des Stils dass der Urheber mehrere sind. Sie enthält 20,000 Verse auf zwei Tage, und wurde 1474 zu Rouen aufgeführt.

M. de la Résurrection, de l'Ascension et de la Pentecoste, wurde von **Jehan Michel**, erstem Leibarzt Karl VIII. und Parlamentsrath (gestorben 1493), um 1475 verfasst und dargestellt. Sie enthält 20,000 Verse auf drei Tage vertheilt, und erforderte 114 Akteurs. Die erste Drucklegung geschah zu Paris 1490.

M. de Job, hat keinen bekannten Verfasser, ist aber 1478 geschrieben und von 49 Personen dargestellt worden. Mit mancherlei Veränderungen zum Oeftern gedruckt, trägt nur die letzte Pariser Ausgabe eine Jahreszahl: 1579.

M. de la France, von einem unbekannten Verfasser um 1480 zur Verherrlichung Karl VII. geschrieben.

M. de S. Denys, um 1480 verfasst und auf drei Tageszeiten vertheilt.

M. de S. Dominique, zur Darstellung durch 36 Personen um 1490, wie zu vermuthen ist, geschrieben, nachweisbar aber erst 1500 aufgeführt. Der älteste Druck ist vom Jahre 1495.

M. du Chevalier qui donna sa femme au Diable, wurde 1505 aufgeführt. Die Darsteller sind: *Dieu le Pere, Notre-Dame, Gabriel. Raphaël, le Chevalier, Amaury et Anthenor (Ecuyers), le Pipeur, le Diable.* Der Autor ist unbekannt, das gedruckte Buch ohne Ort und Jahreszahl.

M. de l'Assomption (de la glorieuse Vierge Marie), gedruckt und dargestellt 1518; die Zahl der Acteurs beträgt 38.

M. de Sainte Marguerite, um 1518 gedruckt und gespielt.

M. de Notre Dame du Puy, von Claude d'Oleson um 1520 verfasst.

Le Triomphe des Normands, von Wilhelm Tasserie um 1518 geschrieben, und (ohne Jahreszahl) zu Rouen gedruckt.

M. de l'orgeuil et présomption de l'Empereur Jovinien, histoire extraite des Romains, 1519 gespielt, zu Lyon 1584 im Druck erschienen.

M. de S. Pierre et S. Paul, 1520 zur Aufführung gelangt und gedruckt.

M. de S. Christofle, von Antoine Chevalet verfasst, ist eine der seltensten Mysterien und in 4 Tageszeiten abgetheilt. Gedruckt wurde sie 1530 zu Grenoble.

M. de S. Andry, von einem Unbekannten um 1530 geschrieben und in demselben Jahre zu Paris gedruckt. Es enthält auf 122 Seiten in 4. zehntausend Verse.

M. de S. Nicolas, von einem unbekannten Autor, um 1530 zu Paris gedruckt.

M. de Sainte Barbe, nicht zu verwechseln mit dem oben genannten, ist ebenfalls von einem unbekannten Autor und wahrscheinlich um 1534 verfasst. Der erste Druck erfolgte zu Lyon 1584. Einen zweiten und dritten besorgte mit mannigfachen Veränderungen Peter Rigaud unter dem Titel: *La vie de Madame Sainte Barbe.* Diese Ausgabe enthält auf 116 Seiten ohngefähr 3500 Verse.

M. de Monseigneur S. Jehan-Baptiste, um 1535, gedruckt zu Lyon (ohne Jahreszahl, von Olivier Arnoullet).

M. de la Nativité de N. S. J. C., sur divers Chants de plusieurs Chansons, von Barthelemy Aneau, gedruckt zu Lyon 1539. Demselben Verfasser schreibt man zu:

Lyon marchant, Satyre Françoise sur la comparaison de Paris, Lyon, Orléans, et autres choses memorables, depuis l'an 1524 jusqu'en 1540, sous allégories et énigmes par personages mystiques. Die „*autres choses*" sind: die Gefangennehmung Franz I. in der Schlacht bei Pavia, der Tod seines Sohnes des Dauphins, und die Religionsveränderungen in England unter Heinrich VIII. Das Stück wurde zu Lyon 1541 gespielt und nächsten Jahres daselbt gedruckt.

M. de l' Apocalypse, von Louis Choquet, wurde 1541 zu Paris gespielt und gedruckt.

M. de la Nativité de Jesus-Christ, ferner *M. de l'adoration des trois Rois* und *des Innocens*, sind von Margarethe von Valois, Königin von Navarra, und unter dem Titel *(avec autres Poésies) Marguerites de la Marguerite etc.* zu Lyon 1547 gedruckt.

Von sehr wunderlicher Art sind auch die, wol nur hand-

schriftlich erhaltenen: *La Vie de Monseigneur Saint Laurent à 56 personages, avec le Mystère de Monseigneur Saint Hipolyte*; *la Vie de Marie-Magdaleine*; *M. de Monseigner Saint Fiacre*; *M. de S. Denys et de ses Compagnons*; *M. de la vie et des miracles de Madame Sainte Geneviève*: *Beau Mystère de Notre-Dame*.

Fast gleichzeitig mit den Mysterien entstanden die Moralitäten, deren zum Theil niedrigkomischer Charakter nicht zu verkennen ist. Ein sehr bedeutender Rival war nämlich den Passionsbrüdern in den *Basochiens* (*Clercs de la Bazoche*) erwachsen. Diese waren Schreiber der Parlaments-Advocaten, welche, angeregt durch die Theilnahme des Volks an öffentlichen Schaustellungen, sich zu einer Gilde vereinigten, die ihren besondern Kanzler und ein Oberhaupt unter dem Titel eines Königs *de la Bazoche* hatte. und von Philipp dem Schönen die Erlaubnis bekamen, dreimal jährlich öffentlich Vorstellungen zu geben, die sie zur Vermeidung eines Conflictes mit dem Privilegium der Passionsbrüder Moralitäten nannten und bei welchen sie die Gleichheit oder Aehnlichkeit des Inhalts durch äussern Prunk — Züge, Ballets etc. — verbargen. Hin und wieder führen aber auch, wie schon angedeutet, die Mysterien den Namen der Moralitäten. Zu den merkwürdigsten Stücken der *Basochiens* gehören folgende:

Le Vigiles des Morts: die darstellenden Personen heissen (obwol das Stück französisch geschrieben ist): *Creator omnium*, *Vir fortissimus*, *Homo natus de muliere*, *Paucitas Dierum*. Verfasser ist Jean Molinet (gestorben 1505). Der Druck erfolgte zu Paris durch Jean Janot ohne Angabe des Jahres.

M. du mauvais Riche et du Ladre, um 1500 erschienen.

La Diablerie, von Eloy d'Amernal um 1500 verfasst, gedruckt zu Paris 1507. Sie enthält 15,000 Verse und wird blos von den beiden Teufeln Lucifer und Satan in Scene gesetzt.

M. des Blasphémateurs, auf königlichen Befehl um 1502 geschrieben und ohne nähere Angaben gedruckt.

M. nouvelle de Mundus, Caro Daemonia hat zu Darstellern *le Chevalier chrétien, la Chair, l'Esprit, le Monde* und *le Diable*. Sie erschien 1505.

M. de la Condamnation du Banquet, von Nicole de la Chenaye verfasst, erschien 1507 zu Paris. Die darstellenden Personen dieses Stückes voller Witz heissen: *Bonne-Compagnie, Je-bois-à-vous, Je pleige-d'autant, Accoustumance, Souper, Passe-Temps, Gourmandise, Friandise, les Maladies*.

M. de la glorieuse Assomption Notre-Dame, von Jean Parmentier, gedruckt zu Paris 1531.

M. de l'Enfant prodigue, um 1535 entstanden und zu Lyon von Chaussard ohne Angabe des Jahres gedruckt, ist seinem Stoffe nach auf das Gleichnis gestützt, welches im 15. Kapitel V. 11—32 bei dem Evangelisten Lucas erzählt wird.

M. d'une pauvre Villageoise, von einem Unbekannten um 1536 verfasst.

M. de l'Enfant ingrat, angeblich von Antoine Tyron 1540 geschrieben.

Histoire de Sainte Suzanne, von einem Unbekannten.

M. de la Vendition de Joseph, von einem Unbekannten, auch im Druck erschienen, aber überaus selten.

Combat entre la Terre, la Chair et l'Esprit, um 1549 entstanden.

Débat de Folie et d'Amour, von Louise Labbé aus Lyon 1556 verfasst.

Die von Einigen als bemerkenswerth bezeichneten Moralitäten *de l'homme Pécheur, de l'homme produit par Nature au Monde*, und *l'homme juste et l'homme mondain* von Simon Bourgoin (Par. 1508), sind elende Nachahmungeu von *Bien advisé et Mal advisé*).

Aus den Mysterien uud Moralitäten entstanden dann die Paraden. Diese sind Arten von Farcen, welche anfänglich blos um das Volk zu belustigen aufgeführt wurden. Sie gleichen den Tabernarischen Komödien bei den alten Römern. Die gewöhnlichen Personen in der neueren Parade sind der ehrliche alte Cassander, der Vater, Vormund oder bejahrte Liebhaber, Isabella, Leander ihr Liebhaber, ein Pierrot oder Harlekin. Zur Zeit der Minderjährigkeit Ludwig XIV. führte man noch Paraden auf dem französischen Theater auf; und wenn Scarron in seinem komischen Roman den alten Komödianten la Rancune und die Jungfer Caverne abbildet, so giebt es uns eine Vorstellung von dem lächerlichen Spiele dieser Acteurs, und dem niedrig komischen Ton des grössten Theils solcher Paraden damaliger Zeit. Als die Komödie endlich gereinigt wurde, ging die Parade dennoch nicht unter, da sie die Sitten des Volks lebendig wiederspiegelte, welches sich darüber freute. Doch wurde sie dem Pöbel überlassen und auf die Jahrmärkte und Theater der Marktschreier verbannt. Einige berühmte Schriftsteller und geistreiche Personen fertigten noch bei Beginn des Zeitalters der Napoleone kleine Stücke in diesem Geschmack. Den Italienern und noch mehr den Engländern aber kann man vorwerfen, dass sie in ihren besten Komödien des achtzehnten Jahrhunderts zu viel Scenen aus der Parade beibehalten. In einer solchen wurde der Philosoph Rousseau dargestellt und lächerlich gemacht, und ob er gleich dem Verfasser wegen dieser Beschimpfung Nachsicht angedeihen liess, so unterstand sich jener doch ihn zum zweitenmal in einem ähnlichen Stücke dem Spott auszusetzen[89]).

Die *Basochiens* spielten Anfangs öffentlich, wurden aber bald so beliebt, dass sie beständig in den Palästen der Grossen auftreten und ihre Vorstellungen bei keiner festlichen Gelegenheit fehlen durften. Sich den Reiz der Neuheit zu erhalten, erfanden sie eine Art Nachspiele, eben *Parades* genannt, profanen Inhalts und

zunächst den Stadtgeschichten entnommen. Auch diese erlangten ausserordentlichen Beifall, wurden indess bald so unzüchtig, dass, zumal mehrere gegen die *Basochiens* verhängte Strafen fruchtlos blieben, ihnen 1470 ihre Darstellungen gänzlich untersagt wurden. Ludwig XII. aber gab ihnen nicht nur die Erlaubnis wieder zu spielen was sie wollten, sondern liess ihnen auch ein Theater, *Table de marbe* genannt, errichten. Die Unsittlichkeit nahm indess bald von neuem überhand; Parlamentsbeschlüsse, die bei ewiger Gefängnisstrafe alle Satire verboten, halfen nichts, ebenso wenig eine 1538 angeordnete Censur. Unter eigenthümlichen, von ihnen zuerst eingeführten Masken verspotteten die *Basochiens* schliesslich alles was als heilig festgehalten wurde, bis man sie 1547 gänzlich aufhob. Sie vereinigten sich nur theils mit den Passionsbrüdern, theils bildeten sie eigene neue Gesellschaften und zogen in den Provinzen umher. Ihr Name aber verschwindet aus der Geschichte.

Zu ihren Nachspielen gehören die mit dem Namen *Farces* ausdrücklich belegten Stücke; allein es ist, wie schon nachgewiesen, ein Irrthum, dass sie die Erfinder dieser Possen gewesen. Denn um auf den „*Maistre Pathelin*" zurückzukommen, so ist ja bekannt, dass ihn bereits Jehann de Maun, der zu Anfang des 14. Jahrhunderts unter Philipp dem Schönen lebte, in seiner Fortsetzung des Romans von der Rose citirt und Wilhelm de Loris, gestorben um 1260, als Verfasser dieses alten Stückes angenommen werden muss. Wenn behauptet worden, Peter Blanchet habe diese Farce 1480 geschrieben, so ist zu entgegnen, dass de la Caille in seiner Geschichte der Buchdruckerkunst und des Buchhandels zu Paris einen Druck derselben schon von 1474 durch Peter Carron kennt. Ueberhaupt beruhen alle Behauptungen späterer Entstehung ohne Zweifel auf Verwechselung mit den verschiedenen Veränderungen, welche der Pathelin erfahren; denn ursprünglich in Prosa geschrieben, ist er nachher in französische Verse gebracht, dann in's Lateinische übertragen, und endlich wieder in Prosa bearbeitet worden. So kennen wir ihn nun in folgenden Ausgaben:

Pathelin le grand et le petit. Par. 1490. 4.

Pathelin le grand et le petit, c'est à dire l'ancien et le nouveau; avec le Testament à quatre personnages, et en ryme françoise. Par. 16. *s. a.*

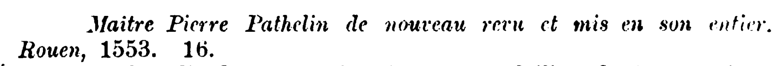
Maitre Pierre Pathelin, avec le nouveau Pathelin, à trois personnages. Par. 16. (*Bonfoux.*) *s. a.*

Comoedia nova, quae Veterator inscribitur, alias: Pathelinus: ex peculiari lingua in Romanum versa. Par. 1512. 12.

Pierre Pathelin restitué à son naturel; avec le grand Blason de faulses amours, composé en vers: par Guillaume Alexis. Par. 1532. 16.

Maître Pierre Pathelin. Lyon. 1538. 8.

Patelinus, nova Comoedia, e vulgari lingua in Latinam traducta per Alexandrum Connibertum legum Doct. Par. 1543. 16.



Maitre Pierre Pathelin de nouveau revu et mis en son entier. Rouen, 1553. 16.

La Comédie des tromperies, finesses et subtilités de Maitre Pierre Pathelin, Advocat à Paris. Rouen 1656. 12.

La Farce de Maitre Pierre Pathelin, avec son Testament. Par. 1723. 8.

Keine Posse, deren allgemeinen Inhalt wir bereits bezeichnet, hat übrigens solchen Beifall geerntet und in der Gunst des Publikums, selbst eines gewählten, sich so lange erhalten wie diese. Pasquier war über den drolligen Geist, den Witz und Humor derselben so entzückt, dass er sich, nach seinem eigenen Ausspruche, an derselben nicht satt lesen konnte und sie allen Komödien der Griechen, Römer und Italiener vorzog[90].

Andere bemerkenswerthe Farcen sind:

Histoire du Roud et du Carré. Die darstellenden Personen heissen: *Le Roud, le Carré, Honneur, Vertu, Bonne Renommée.* Der Verfasser ist Jean Molinet. Flögel, der sie unter die Moralitäten versetzt hat, sagt, es solle in dieser Posse von der Quadratur des Cirkels die Rede sein. Allein sowol du Verdier als alle spätern französischen Autoren, von denen allerdings kein einziger den ohne Jahr und Ort besorgten Druck von Anton Blanchard gesehen zu haben scheint, versichern, dass das Sujet sich um das Sacrament des Altars drehe.

Dire et Faire wurde 1511 zu Paris gespielt und von Peter Gringore verfasst. Der Stoff hat viel Aehnlichkeit mit dem des bekannten Stückes *Mulier taceat in ecclesia* von Raupach.

De Touaneau du Treu, von einem unbekannten Autor, wurde 1514 gegeben und zu Paris 1595 gedruckt.

De la Cornette wird, sehr gerühmt, Jean d'Abundance zugeschrieben. Da sie aber blos handschriftlich vorhanden, wissen wir nur mit Bestimmtheit, dass sie 1535 wirklich gespielt worden.

Les deux Filles et les deux Mariées, deren lebhafte Intrigue und Handlung gerühmt werden, hat die Königin Margarethe von Navarra zur Verfasserin. Der Inhalt ist folgender: Zwei junge Mädchen, von denen eine ihr Herz der Liebe absichtlich verschliesst, die andere aber einen Geliebten hat, streiten sich miteinander über ihre Lage, wobei jede der ihrigen den Vorzug giebt. Zu ihrem Streit gesellen sich zwei verheirathete Frauen, von welchen die eine einen Verehrer hat, den sie nicht erhört, obgleich sie ihren Mann nicht liebt, die andere dagegen ihren Mann liebt, welcher ihr aber untreu ist. Unter diese Vier tritt nun eine hundertjährige Alte, welche zwanzig Jahre im Ehestand gelebt und sechsig Jahre als Wittwe zugebracht, den Frauen den Rath ertheilend, sich über ihre Männer durch ihre Liebhaber zu trösten, und den Mädchen, sich durch kluge Aufführung die Herzen der Männer zu erobern. Die Parteien sind indessen mit diesem

Rathe nicht gleichmässig einverstanden, und erst einem neu hinzutretenden, von vier jungen Männern begleiteten Alten gelingt es mit Hilfe derselben Alle zufrieden zu stellen, worauf ein Ballet das Ganze beschliesst.

De Trop, Prou, Peu, Moins, ebenfalls von Margarethe von Navarra, ist eine Posse, welche nicht mehr recht zu würdigen, da sie sich an Sitte und Zustände des Hoflebens schliesst, welche die geheimste Kenntnis derselben voraussetzen, wie sie eben nur zu jener Zeit möglich war.

Du Médecin qui guarist de toutes sortes de maladies et du plusieurs, eine höchst zotige Posse, in welcher ein marktschreierischer Arzt und ein Weib, welches ihrem Manne Kinder gebiert, zu denen er sich nicht als Vater bekennen kann, die Hauptrollen haben. Das Ganze ist eine Verhöhnung eines damaligen Heilkünstlers, der mit Pillen die unglaublichsten therapeutischen Dinge zu bewirken sich vermass. Diese Posse erschien mit fünf andern (*F. de Colin; des Femmes qui aiment mieux suivre et croire Fol-Conduit; de l'Ante-Christ et de trois Femmes; F. joyeuse et recréative d'une Femme qui demande les arrérages à son Mari; le Débat d'un jeune Moin et d'un vieux Gendarme pardevant le Dieu Cupidon*) zu Paris 1612 unter dem Titel: *Receuil de plusieurs Farces, tant anciennes que modernes.*

F. des deux Commères et de leurs maris wurde als Zwischenspiel zu der Mysterie *de S. Fiacre* verwendet, und hat folgenden Inhalt: Ein Vagabond fragt einen ihm begegnenden Bauer nach der Strasse von St. Omer. Dieser scheint die Frage nicht zu verstehen, lässt sich aber in ein Gespräch ein, wobei er, stotternd und unzusammenhängend, sich unter anderm darüber beklagt, dass sein Pfarrer die Messe ungebührlich in die Länge ziehe. Darauf entfernt sich der erstere, indem er einen ihm in den Wurf gerathenden fetten Kapaun in seinen Schnappsack steckt. Dies aber ist von dem Eigenthümer, einem Sergeanten, bemerkt worden, der ihn dann alsbald aufhält und zur Herausgabe zwingen will. Dabei kommt es zu Schimpfereien, und von diesen zu Schlägen, bei welchem der Sergeant den Kürzeren zieht, so dass der Spitzbube unbehindert seines Wegs ziehen kann. Die Frau des Geprügelten unterhält sich nun mit der Frau jenes Bauers, ihre Freude ausdrückend, dass ihr Mann tüchtig durchgebläuet sei, da sie von ihm selber fortwährend geprügelt werde und er obenein es mit einer Andern halte, die weder so hübsch noch so jung wie sie wäre. Die Bäuerin klagt, dass es ihr ebenso ergehe, dass sie aber eine Kneipe kenne, wo man einen Wein schenke, der Vergnügen und Beruhigung gewähre, und macht den Vorschlag mit ihr dort hinzugehen, was auch geschieht. Dort treffen sie aber zum Unglück ihre Männer und es setzt einen heillosen Skandal und fürchterliche Prügel, worauf die Posse mit der Strophe endigt, welche das Sergeantenweib an die Bäuerin richtet:

Douce Commère débonnaire
Appaisons-nous et sens sera
Mal ait qui blus estrivera,
Et chantons comme deconfortées.
Mauvaises coëffes déchirées
Avons par les mours (vins).

Zur nähern Kenntnis der Farce: *Des deux Savetiers* müssen wir auf die in unsern französischen Quellen enthaltenen Auszüge verweisen.

Der Inhalt der Farce *Les Morts vivans* ist nach Louis Guyon [1]) folgender: Ein Advocat fiel in eine solche Schwermuth und Geistesverwirrung, dass er fest glaubte, er sei gestorben; darum wollte er auch ferner nicht mehr sprechen, nicht lachen, weder essen, trinken, noch sich bewegen, sondern er legte sich nieder, um nicht wieder aufstehen zu wollen. Endlich wurde er auf diese Art so schwach, dass man stündlich seine Auflösung erwarten durfte. Da kommt ein Neffe der Frau des Kranken, und bemüht sich seinen Oheim zu vermögen, dass er wieder Nahrung zu sich nähme. Allein alle Mühe ist umsonst, und so entschliesst sich der junge Mann, des Leidenden Heilung auf andere Weise zu versuchen. Er lässt sich in ein Leichentuch hüllen und auf einen Tisch im Zimmer des Kranken legen, den man mit brennenden Wachskerzen umstellt. Sämmtlichen Familien-Angehörigen und Hausgenossen aber ist aufgetragen, ihn als Todten zu bejammern und zu beweinen. Dieser Auftrag wurde auch so vortrefflich ausgeführt, dass sich schliesslich Niemand mehr vor Lachen aufrecht halten konnte, nicht einmal die Gattin des Kranken bei all ihrem Kummer; und der junge Mann, der Erfinder dieser Curmethode, musste beim Anblick der Grimassen, welche die Umstehenden in ihrer erkünstelten Verzweiflung schnitten, selbst in lautes Lachen ausbrechen. Da fragte der Kranke, wer denn auf dem Tische ausgestreckt liege, und man sagte ihm, es sei der Leichnam seines Neffen. Aber, versetzte er, wie ist denn das möglich, dass ein Todter lachen kann. Gewiss, versetzte seine Frau, so gut wie du als Gestorbener jetzt sprechen kannst. Der Patient will jedoch aus eigener Anschauung sich davon überzeugen, lässt sich einen Spiegel bringen und zwingt sich dann zum Lachen, und indem er sein Gelächter vernimmt, wird er von der Behauptung seiner Frau überzeugt, wird mithin der Anfang zu seiner Herstellung gemacht. Der scheinbar Todte auf dem Tische begehrte nun auch zu essen, und zwar etwas Gutes und Kräftiges, und man setzte ihm gebratenen Kapaun und einen Humpen Wein vor, was er sogleich zu sich nahm. Das wurde von dem kranken Advocaten bemerkt, und er forschte, ob denn die Todten etwas geniessen könnten. Man versicherte es ihm, worauf er Fleisch verlangte, um sich an sich selber zu überzeugen. Er verzehrte das Gewünschte, das man ihm

brachte, mit gutem Appetit, und so setzte man mit ihm alle Handlungen eines körperlich gesunden Menschen fort, auf welche Weise er von seiner Schwermuth und gefährlichen Einbildung vollständig befreit ward. Diese thatsächliche Geschichte, sagte Guyon, wurde zu einer Farce bearbeitet, die man eines Abends vor König Karl IX. aufführte, wobei ich zugegen war.

Als die Passionsbrüder, um sich den Antheil des Publikums zu erhalten, auch wie die *Basochiens* profane Stoffe abwechselnd zum Gegenstand ihrer Darstellungen machen mussten, welche Auftritte man *les jeux des pois pilés* nannte und welche Gelegenheit gaben, dass man die bürgerlichen Frauen, die es dem Adel in Pracht und Aufwand gleichthun wollten, mit dem Titel *les Reines des pois' pilés* belegte, verbanden sie sich zu diesem Zwecke mit einer dritten Gesellschaft, die seit Kurzem um sich zu amüsiren entstanden war. Diese nannte sich *Enfans sans souci*, ihr Vorsteher *Prince desasots*, ihre Stücke, die sie ohne Eintrittsgeld aufführten, *Sottises*, und bestand meist aus Personen von guter Familie. Ihr Name verschwindet aber bald nach ihrer Vereinigung mit den Passionsbrüdern.

Schon der allgemeine Name ihrer Stücke zeigt deutlich an, dass sie der niedern Komik angehören. In einem derselben nehmen die „Kinder der Thorheit", die alle ein Handwerk erlernt haben, ihre Zuflucht zu „Grossmutter Dummheit", welche sie bei der „Welt" in Dienst bringt, der es aber keiner recht machen kann. Darüber kommt man zu dem Glauben, die „Welt" müsse krank sein, und dass der Arzt ihren Urin prüfen müsse. Aus diesem findet er, dass ihre Krankheit im Gehirn sitze, und besucht sie. Ihm gesteht dann die Welt, ihr sei bange in einer Sündflut von Feuer unterzugehen. Wie! ruft der Arzt:

Et te troubles-tu pour cela?
Monde, tu ne te troubles pas
De voir ces larrons attrapars
Vendre et acheter benefices — etc.

Der Arzt wird abgedankt, die Welt begiebt sich in die Hände der Gesellschaft der Thorheit, und bekommt, sobald sie deren Livrée angezogen, ihren guten Humor wieder.

Zu den bemerkenswerthesten dieser Sottisen gehören ferner:

Discours factieux des hommes, qui font saller leurs femmes, darcequ'elles sont trop douces Rouen ohne Jahreszahl. 8.

Le jeu du Prince des Sots et Mre Sotte, par Pierre Gringore. Dieses Stück, voller Zoten und grober Zweideutigkeiten, wurde auf ausdrücklichen Befehl Ludwig XII. verfasst. Man kennt nur ein einziges gedrucktes Exemplar davon, dass sich in der National-Bibliothek zu Paris befindet. Es besteht aus vier Abtheilungen; die erste enthält den damals gewöhnlichen sogenannten Ausruf (*le Cry*) oder Ansprache an alle Narren und Närrinnen aller Stände,

um sie zu der Vorstellung einzuladen, welche der Narrenkönig geben werde. In der zweiten Abtheilung befindet sich das eigentliche Possenspiel (*la Sottie*), das viele satirische Angriffe vornehmlich gegen die Geistlichkeit enthält, wie auch der Streitigkeiten zwischen Ludwig XII. und Papst Julius II. gedacht wird. Die dritte Abtheilung enthält einen dramatischen Dialog über die „*Moralité de l'homme obstiné*", und der vierte Abschnitt ist eine Farce unter dem Titel: *Faire vaut mieux que dire*. Hier wird eine Frau vorgestellt, die sich darüber beklagt, dass ihr Mann ihren Weinberg brach liegen lasse, und nun den Antrag Vieler annimmt, die sich anbieten, ihn ordentlich zu bearbeiten. Es scheint, dass Gringore, wenn nicht Mitglied der Gesellschaft der sorglosen Kinder, doch in diesem Stücke als „Narrenmutter" mitgewirkt habe.

Le Nouveau Monde avec l'Estrif. Par. ohne Jahreszahl in 8. wird theils ihm ebenfalls, theils Johann Bouchet zugeschrieben.

Die von den *Basochiens* eingeführten und auch von den *Enfans sans souci* angenommenen Masken wurden aber im Laufe der Zeit zu Typen entwickelt, welche mit den stehenden Rollen der Italiener in Paris theils rivalisirten, theils indess auch durch letztere wesentlich gestaltet wurden. Zu diesen eigenthümlichen Masken, die jedoch nie über Frankreich hinauskamen und mit den Schauspielern, die sie erfanden, für immer verschwanden, gehören vornehmlich folgende:

Gros-Guillaume. Ein gewisser Robert Guerin, anfänglich Bäcker, dann Possenreisser auf dem Theater im *Hôtel de Bourgogne*, erfand sie und nach seinem Tode verschwand sie wieder. Er war so fett und dickbäuchig, dass man sagte, er müsse viele Schritte machen um seinen Nabel zu erreichen. Sein Costüm bestand in einem grossen Rock und weiten Beinkleidern, zwei Gürtel umgaben seinen dicken Bauch, der eine ganz nahe an der Brust, der andere unter dem Nabel, so dass er von Kopf bis zu Fuss das Ansehen einer unbeholfenen Tonne hatte. Er trug keine Maske, sondern belegte das Gesicht mit Mehl, und zwar so stark, dass er durch eine einfache Bewegung der Lippen die mit ihm redenden Personen mit einer Mehlwolke überschüttete. Darin bestand einer seiner Hauptspässe. Sein Fach war das der rohen Trunkenbolde, tölpelhaften Bedienten u. dgl. Am Blasenstein leidend, wurde er häufig auf der Bühne von so fürchterlichen Schmerzen heimgesucht, dass er mitten im Spiel die schrecklichsten Grimassen schnitt und Thränen vergoss, was einen so zwerchfellerschütternden Effect hervorgebracht haben soll, dass man nicht einmal an seine Krankheit glauben wollte. Trotzdem wurde er 80 Jahre alt, von denen er mindestens 50 auf der Bühne gelebt hat. Er starb vor Schreck (1674), als ihn ein Herr vom Hofe, den er auf dem Theater lächerlich gemacht, in's Gefängniss werfen liess. Eine der Farcen, welche

er und Turlupin zusammen spielten, ist im Abriss in der *Histoire du théâtre franç.* (*Par. 1745*) IV. 254—264.

Gaultier Garguille. Dieser Name wurde von dem Farceur Hugues Guerin angenommen, der 1622 bei einer Komödianten-Gesellschaft im Hotel d'Argent der Pariser Vorstadt Marais vornehmlich das Fach der Väter und betrogenen Alten spielte. Im Jahre 1631 erschien von ihm eine Sammlung selbstcomponirter Lieder und in dem vorgedruckten Privilegium wird er *Comédien ordinaire de Sa Majesté* genannt. Im Jahre 1636 kam davon eine dritte Auflage heraus, bei welcher sich sein Portrait, gezeichnet von Michel Lasne, befindet. Er ist dort in Pantoffeln und mit einem Stocke in der Hand dargestellt, umgeben von seinen Kameraden Gros-Guillaume und Turlupin. Sein Costüm bestand übrigens in einer schwarzen Mütze von sonderbarer Form, einem schwarzen Wams mit rothen Aermeln, schwarzen engen Beinkleidern mit eben solchen Strümpfen, schwarzem Mantel und leichten Tanzschuhen mit rothen Hacken. Da sein Gesicht hässlich, finnig und dick, wogegen sein ganzer übriger Körper lang und mager war, spielte er nie ohne Maske, an welcher ein langer spitzer, vorn gekrümmter Bart hing. Wenn er sang, nahm er eine so unnachahmlich komische Stellung an, und brachte die Töne in einer so nie gehörten Weise vor, dass eine Unzahl Menschen lediglich seinetwegen schon zu den Possenreissern stürzten. Auch sein Redevortrag und alle Bewegungen sollen über die Massen die Lachlust gereizt haben. Dabei entwickelte er eine Lebendigkeit und in allen Theilen seines Leibes eine Beweglichkeit, dass die geschicktest eingerichtete Gliederpuppe es ihm nicht zuvor gethan haben soll. Obgleich Normann von Geburt, rühmt man doch seine unübertreffliche Nachahmung der Gascogner. In ernsten Stücken stellte er bisweilen mit Hilfe der Maske und der dabei unvermeidlichen langen Robe die Könige ohne Anstoss dar.

Im Privatleben sehr einfach von Sitten führte ihn seine angenehme Unterhaltung auch in die höhern Kreise ein. Er starb im Alter von 60 Jahren 1674, wie man sagt aus Gram über den Tod Robert Guerins. Seine hinterlassene Wittwe heirathete einen Edelmann.

Jacquemain Jadot war Possenreisser auf dem Theater der Pariser Vorstadt Marais und schuf sich um 1634 seine nach ihm benannte Rolle. Er spielte stets unter einer schwarzen Maske, über die auf groteske Weise eine weisse Perücke gestülpt war. Eine lilafarbene Jacke, hellgrüne Puffhose und Rosa-Tricotstrümpfe mit hellgelben Pantoffeln bildeten sein Costüm. Er sprach durch die Nase und hatte gewöhnlich irgend eine herrschende Redensart im Munde, die er als einen der Hauptbebel seiner Komik benutzte.

Guillot Gorju. Dieser Typus wurde von Bertrand Hardouin de St. Jacques geschaffen, der aus guter Familie stammend für die Arzneiwissenschafft bestimmt war, die er aber aus Abneigung aufgab, um sich dann der Bühne zu widmen und den albernen Arzt darzustellen. Diese Rolle spielte er so ausgezeichnet, dass ihm selbst seine ehemaligen Collegen wider Willen den lebhaftesten Beifall spendeten und er acht Jahre lang der auserlesene Liebling des Publikums blieb. Zur Erhöhung seiner Komik diente wesentlich ein fabelhaftes Gedächtnis, dem die Namen aller Krankheiten, aller Medicamente der Welt, aller Werkzeuge, Operationen und Proceduren der Heilkunst fest eingeprägt waren, um sie in drastischer Weise bei seinem Spiele anzubringen. Die ihm zu Theil werdende Vergötterung des Publikums erregte aber den Neid der übrigen Komödianten, die es denn durch Intriguen aller Art dahin brachten, dass er vom Theater entfernt wurde. Als er es verliess, sagte man: die Komik sei mit ihm von der Bühne entwichen. Aber das Publikum jauchzte doch den andern Acteurs zu, und aus Gram darüber, dass man seinen Verlust in Wirklichkeit verschmerzte, starb er 1643. Sein Costüm war ganz schwarz mit einem sonderbar geformten Hute und einem Bart, der aus einzelnen spärlich vertheilten weissen Schweinsborsten bestand und ihm fast das Ansehen einer wilden Katze gab. Von Person sehr lang, im Gesicht beispiellos hässlich, mit kleinen zusammengekniffenen Augen und auffallend langer Nase hätte er nach der Meinung der Zeitgenossen nicht nöthig gehabt, sein Gesicht mit einer lächerlichen Maske zu bedecken. Die Tasche und das Messer im Gürtel, die gebräuchlichen Attribute der komischen Masken jener Zeit, trug auch er.

Der Typus *Crispin* wurde von Raimond Poisson erfunden, der, 1630 geboren, anfänglich Mathematik studirte, dann aber sich der Bühne widmete. Nachdem er lange in der Provinz gespielt, ging er nach Paris, studirte hier die Wirksamkeit der Masken des italienischen Theaters, und der Wunsch entstand in ihm, einen dem Arlecchino ähnlichen, aber sonst durchaus französischen Character zu bilden. So schuf er den *Crispin*, einen pfiffigen und oft auch dummen Bedienten, der seinem Herrn entweder förderlich oder hinderlich in seinen Liebesabenteuern ist. Das Costüm war ganz schwarz, hohe bis über das Knie gehende Gamaschen mit Schnallen statt der Knöpfe, ein kurzes Mäntelchen, kleiner runder Hut und ledernes Käppchen, besonders aber ein hoch oben auf der Brust liegender breiter gelber Ledergürtel, an dem ein kurzer Stossdegen hing. Da Poisson von Natur stotterte, so nahmen seine Nachfolger, besonders der berühmte *Préville* (1720–1799), den Garrick den besten Komiker nannte, den er je gesehen, eine kurze, abgestossene, stockende Sprache als Crispin an. Von 1677 bis 1730 ist das französische Theater reich an Stücken, in denen Crispin die

Titelrolle ist, z. B. *Crispin Médecin* (1673); *C. rival de son maitre* (1707); *C. bel esprit* (1712). In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aber verschwindet dieser Charakter allmälig von der Bühne. Poisson begann auch 1661 Stücke zu schreiben, die, in 2 Bänden gedruckt, zu ihrer Zeit sehr gefielen. Er starb 1690, wie die vorhergehenden zu Paris, nachdem er sich fünf Jahre vorher in's Privatleben zurückgezogen.

Wir finden noch andere französische komische Charaktere, die aber im Wesentlichen nur Nachbildungen italienischer sind, so der *Turlebin* und *Jodelet* ganz entschiedene Copien des Scapino. Ueber die Maske Gandolin ist ausser dem Namen nicht die geringste Auskunft vorhanden.

In einigen kleinen Theatern zu Paris werden übrigens noch jetzt pantomimische Maskenspiele neben akrobatischen, aequilibristischen und andern Kunststücken aufgeführt.

Als eine Art des Grotesk-Komischen kann man auch die Parodien der Trauerspiele ansehen, welche besonders auf dem italienischen Theater zu Paris in Schwung kamen. Der Oedipus von Voltaire, welcher in Paris mit dem grössten Beifall aufgenommen worden, ist von Riccoboni und Biancolelli parodirt und mit gleichem Beifall belohnt worden. Das berühmte Trauerspiel de la Mothe's: *Ines de Castro*, wurde auf diese Weise in ein bloses Possenspiel verwandelt, *Agnes de Chaillot* genannt. Es wird darin die Gemahlin eines Infanten von Spanien in eine Bauermagd eines unweit Paris gelegenen Dorfes, und der Prinz in eines Schulzen Sohn aus einem andern Dorfe verwandelt. De la Mothe selber hat in der Abhandlung vor dem Trauerspiel Ines über dergleichen Parodien folgende Meinung geäussert: Die Kunst des Parodirens ist sehr einfach: sie besteht nur darin, dass man Handlung und Gang des Werks beibehält, und den Stand der Personen ändert. Nach diesem betrachtet man die Verse des Werks als sein Eigenthum, wirft aber von Zeit zu Zeit possirliche Worte und lächerliche Umstände darunter, welche durch den Contrast des Ernsthaften und des Rührenden desto lächerlicher werden. Also stutzt man aus dem Werke, das man lächerlich machen will, ein neues zu, das man hochmüthig für seine eigene Erfindung ausgiebt, eben so, als wenn ein Mensch, der einer vornehmen Rathsperson den langen Rock entwendet, glaubt, er wäre sein, sobald er etliche Lappen von einem Pickelheringskleide darauf flicke, und sein Recht dazu damit beweist, dass seine Verkleidung zum Lachen reize. Das hauptsächlichste Uebel, das aus solchen Werken entsteht, ist, dass sie die Tugend zu einem Paradoxon machen, und sich oft bemühen, sie als lächerlich darzustellen. Mit diesem Urtheil stimmt Sulzer vollkommen überein, indem er sagt: Man muss es weit im Leichtsinn gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden, und ich kenne nicht leicht einen grössern Frevel, als den, der wirk-

lich ernsthafte, sogar erhabene Dinge lächerlich macht. Ein französischer Kunstrichter hat sehr richtig angemerkt, dass der leichtsinnige Geschmack an Parodien unter andern auch das verursacht habe, dass gewisse, recht sehr gute Scenen des Corneille die öffentliche Vorstellung deswegen nicht mehr vertrügen[92]).

Diese und ähnliche Urtheile leiden aber doch an entschiedener Einseitigkeit. Denn es giebt sehr harmlose Parodien, andere mit grossem Aufwand von Witz und Poesie, wahrhafte Kunstwerke; und gegenüber gehaltlosen und verfehlten Stücken, die mit bestechlicher Unverschämtheit und Ostentation auftretend den Geschmack irre führen, sind gelungene Verhöhnungen derselben nothwendige Reagentien und eine wahre Wohlthat für die in ästhetischen Dingen unwissende vornehme und geringe Menge.

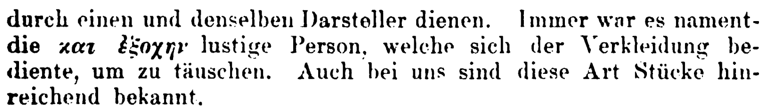
Im Jahre 1786 erschien zu Paris im Druck eine Schrift unter dem Titel: *Coriolinet, o Rome sauvée. Folie Heroi-Comique, en vaudevilles et en trois actes. Dedié a M. M. du Parterre; par le cousin Jacques, auteur des Lunes.* 76 Seiten. 8.

Der Vetter Jacob hat seinen Coriolinet ein *Mémoire préliminaire* vorausgeschickt, worin er das Publikum überreden will, dass seine Parodie weder von dem Coriolan de la Harpes, noch von den vier oder fünf gangbaren Trauerspielen dieses Namens, sondern ganz seine eigene Erfindung, in lächerlicher Bearbeitung eines Stücks der römischen Geschichte sei.

Jede grosse Oper, jedes Trauerspiel, oder jedes Stück von Bedeutung, das in Paris auf einer der Hauptbühnen mit Beifall gegeben ward, erhielt alsbald die Ehre einer Travestirung, und Ehre muss man es nennen, weil sie blos Schauspielen von Ruhm widerfuhr. In solchen Parodien traten immer die besten Acteurs auf, und es ist unglaublich, welche Wirkung sie dann, von der Feinheit ihres Spiels, vornehmlich in Nachahmung der hochtragischen Gesten der Darsteller des parodirten Originals unterstützt, selbst auf das unempfindlichste Zwergfell hervorbrachten.

Ein fast europäisches Aufsehen hat in neuester Zeit die in der Posse *Jameinherr* erfolgte Travestirung der durch Unverständnis und erbärmliche Intrigue in Paris durchgefallenen Oper „der Tannhäuser“ von Richard Wagner erfahren, dasselbe Schicksal dramatischer Verspottung ist jedoch auch dem „Lohengrin“ in Paris zu Theil geworden.

Wir müssen übrigens noch einer andern Art grotesker Stücke gedenken, welche die Geschichte des französischen Theaters unter dem Namen *Pièces à tiroir*, zu deutsch Schubladen- oder Verkleidungsstücke, kennt. Sie haben ihren Ursprung vorzüglich in den Canevassen der italienischen Komödie zu Paris, und begreifen eine zahlreiche Classe dramatischer Dichtungen, die ihrem Wesen nach dem niedern Lustspiel und der Posse angehören und zur Veranschaulichung mehrerer Charaktere in rascher Aufeinanderfolge



durch einen und denselben Darsteller dienen. Immer war es nament-
die και ἐξοχην lustige Person, welche sich der Verkleidung bediente, um zu täuschen. Auch bei uns sind diese Art Stücke hinreichend bekannt.

Dass die Posse im modernen Sinne in Frankreich üppigen Boden hat, bedarf wol kaum der Erwähnung, auch wenn man nicht wüsste, dass unsere besten Possen französischen Ursprungs und die kleinen Pariser Theater ihre Wiege sind. Eine eigentliche Localposse aber hat Frankreich nicht, haben nur Italien und Deutschland, weil die Dialecte in beiden Ländern unter sich zu verschieden sind.

Die Marionettenspiele endlich haben in Frankreich ebenfalls jederzeit grossen Beifall gefunden. Ja man hat ihre Erfindung gar dem Franzosen Jean Brioché zuschreiben wollen, der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts Quacksalber und Zahnausreisser zu Paris war, der sie aber eigentlich nur vervollkommnet und zu einem Erwerbszweig ausgebeutet hat; denn dass sie schon den Griechen und Römern bekannt gewesen, davon haben wir bereits Kenntnis genommen. Sein Sohn Franz Brioché aber war in dieser Kunst noch berühmter und beliebter, und Boileau hat ihn aus keinem andern Grunde unsterblich gemacht [*].

Ebenfalls in Frankreich fand zu seiner Zeit ein Engländer das Geheimnis, die Marionetten durch Federn ohne Fäden zu bewegen: aber die Franzosen gaben den Marionetten des Franz Brioché wegen der Possen, die er sie scheinbar sprechen liess, den Vorzug.

Indem wir aber in der Vervollständigung der Flögelschen Darstellung auch in Betreff der Marionetten fortfahren, muss es uns gestattet sein, noch einmal auf Italiener und Spanier zurückzublicken, um eine von uns dort absichtlich gelassene Lücke, eben mit den Marionetten, auszufüllen.

Es ist ausser allem Zweifel, dass mit den mimischen Spielen der Alten sich auch die Marionetten bei den Italienern erhalten haben, und von einer Erfindung derselben durch einen Franzosen gar nicht die Rede sein kann. Selbst die Vervollkommnung, welche Jean Brioché ihnen gegeben, kann sich nur auf die in Frankreich üblichen beschränkt haben, denn schon frühzeitig erreichen sie bei den Italienern eine Künstlichkeit, wie sie noch heute in keinem andern Lande gefunden wird. Ehe Brioché überhaupt lebte, waren die Marionetten bereits, wie es scheint, in Italien schon schlechter geworden, wenn auch nur vorübergehend. Denn der berühmte Mathematiker und Mechaniker Bernardino Baldi klagt (1589) in der Vorrede zu seiner Uebersetzung der Schrift des Griechen Heron über die Automaten, dass diese Figuren zu blosen Kinderspielzwecken herabgesunken und jetzt nur in den Händen ungebildeter Gaukler wären, die von den Gesetzen der Mechanik, welche zur Anfertigung der Puppen unentbehrlich, so

viel wie nichts wüssten. Ob und wie lange nun diese Klage berechtigt war, mag dahin gestellt bleiben, gewiss ist, dass die Marionetten seit jener Zeit in Italien immer beliebt gewesen. Und so kommt es, dass stehende Puppentheater und wandernde Buden mit Marionetten (*Burattini*) nicht blos öffentlich das gemeine Volk ergötzen, sondern dass auch viele Personen gebildeten und höhern Standes dergleichen Gaukler in ihre Wohnungen kommen und sich da von denselben etwas vorspielen lassen. Es giebt fast keine Stadt in Italien, wo man diese Art Ergötzlichkeit nicht findet, überall sieht man die *burattini* und *fantoccini*, so in Venedig auf der *Riva dei schiavoni*, in Neapel auf dem *Largo del Casello*, auf der *Piazza Navona* in Rom, zu Genua und Mailand, Bologna, Turin etc. Der berühmte komische Dichter und Maler Lorenzo Lippi (1606—1664) hat ihnen in seinem *Malmantile Racquistato* ein bleibendes Denkmal gesetzt, eben so der römische Volksdichter Giuseppe Berneri in seinem im römischen Volksdialecte geschriebenen Gedichte *il Meo Patacca*, und der geistreiche Maler Bartolomeo Pinelli hat in seinen der Ausgabe dieses Gedichts von 1823 (Rom. qu. 4.) beigegebenen 53 Illustrationen diese Episode aufgefasst. Von demselben Künstler besitzen wir auch eine *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi (Roma 1809)*, und das zehnte Blatt stellt eine Scene auf einem solchen Puppentheater (*Casotto dei burattini*) vor. Auf der Bühne, deren Vorhang in die Höhe gezogen, befindet sich der Pulcinella, dessen Gesicht mit einer schwarzen Halbmaske bedeckt ist; er trägt in der Hand eine grosse Klingel, ein weisses weites Kleid mit einer Kapuze, in welcher drei kleine Hanswürste stecken, und auf dem Kopfe eine spitze Mütze, ist also anders wie gewöhnlich gekleidet, halb Harlekin halb Pierrot. Die Bühne bildet das oberste Stockwerk eines etwa vier Ellen hohen schmalen viereckigen budenartigen Gerüstes, das ganz mit Leinwand umhangen ist. Vorn unter der Bühne befinden sich zwei Oeffnungen zum Ausspähen und wirklich erblickt man an der einen ein Gesicht, das sich umblickt, ob viele Zuschauer versammelt sind. Ein Gassenjunge hat den Vorhang an der Seite aufgehoben, um das Innere der Bude zu betrachten, vor derselben aber stehen gaffend zwei Mönche und mehrere Landleute und Weiber mit Kindern. Der berühmteste Puppenspieler des vorigen Jahrhunderts zu Mailand war ein gewisser Massimino Romannino, der auf der Gran Piazza daselbst sein Wesen trieb. Meist bestand die ganze lebende Direction der kleinen Gesellschaft lediglich aus dem Besitzer; derselbe dirigirte seine Puppen mit der Hand, recitirte und improvisirte auch den zur Handlung gehörigen Text, und veränderte seine Stimme oder Betonung nach dem Inhalt der Rolle mittelst einer *piretta* oder *fischio* (*sifflet pratique*): zuweilen hatte er jedoch einen Gehilfen und dann theilten sich beide in ihre Aufgabe. Indess waren so nur die gemeinen herumziehen-

den Puppentheater, die *pupazzi*, eingerichtet; die feinern *fantoccini* in stehenden und bleibenden Theatern hatten natürlich auch eine andere Construction. Sie wurden nicht durch die Hand des Puppenspielers, welche in ihren Kleidern verborgen, dirigirt, sondern durch Fäden, Drähte oder Federn. Ihr Leib oder Balg besteht aus Pappe, die Brust und Hüften aus Holz, die Arme aus Stricken, die Extremitäten aus Bleistückchen, wodurch sie, ohne den Schwerpunkt zu verlieren, der kleinsten Bewegung folgen können. Aus ihrem Scheitel geht eine kleine eiserne Zapfenleiste, welche es ermöglicht, sie schnell von einer Seite des Theaters auf die andere zu versetzen. Um den Augen der Zuschauer diese Leiste sowohl als auch die Bewegung der Drähte zu entziehen, pflegt man vor der Oeffnung ein Netz, bestehend aus lauter feinen perpendikulären Drähten, anzubringen, welche natürlich als eins mit den Puppendrähten dem Auge des vor der Bühne sitzenden Publikums erscheinen. Mit Ausnahme der Drähte an den Armen lässt man übrigens alle Fäden durch den Körper laufen und oben zum Kopfe durch eine ganz winzige Röhre, die zugleich als Zapfenleiste dient, herausgehen. Der Mechaniker Neri hat übrigens diese Construction noch dadurch verbessert, dass er in dem Fussboden der Bühne Falze anbrachte, in welche die Stützunterlagen der Puppe passen; Gegengewichte oder ein unter dem Theater befindlicher Maschinist leiten nun letztere und lassen die Drähte spielen.

Der französische Tourist Jal sah zu Genua im Jahre 1634 auf dem stehenden *Teatro delle Vigne* ein Spectakelstück, die Belagerung von Antwerpen, und im Theater *Fiando* (dies ist der Name des Besitzers) zu Mailand die Belagerung von Temesvár durch den Prinzen Eugen. Besonders schön fiel das Ballet aus; diese Pseudo-Vestris machten Sprünge und Pas, die kein menschlicher Fuss nachmachen konnte; und hatte nun eine solche falsche Taglioni ihre Aufgabe so gut ausgeführt, dass man sie herausrief, dann erschien sie mit einer so zimperlichen Miene, legte so gerührt die Hand auf's Herz, dass manche Sängerin und Schauspielerin in diesem Stücke zu ihr in die Schule gehen konnte. Das stehende Puppentheater *Fiano* (so nach dem Palast Fiano, wo dasselbe in einem Saale des Erdgeschosses aufgeschlagen war, genannt) auf der Piazza San Lorenzo in Lucina in Rom, lange das vorzüglichste Marionettentheater von ganz Italien, bekam das Privilegium, auch an den Tagen zu spielen, an welchen die übrigen Theater geschlossen sein mussten. Der französische Romandichter Beyle besuchte dasselbe mehrere Male und sah daselbst Melodramen und grosse Spectakelstücke, selbst Opern Rossinis, also nicht etwa blos Possen, wie man gewöhnlich annimmt, aufführen. Und er war mit Allem, was hier geboten wurde, so zufrieden, dass er selbst gesteht, er habe sich hier gerade so gut amüsirt, wie im Theater San Carlo oder in der grossen Oper zu Paris.

Allein in der That werden meist kleine Possen gegeben, die Nachahmungen dersogenannten *Comedia dell' arte* sind. Von dieser ist sogar oben erwähnte Name der italienischen Marionetten, *Burattini*, hergenommen, denn *Burattino* war zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eine äusserst beliebte komische Person in letzterer, deren Heimat nach Rom oder Florenz verlegt war. In neuerer Zeit sind jedoch einige lediglich den Puppentheatern noch angehörige Masken dafür aufgekommen, die in den verschiedenen Orten ihren besondern volksthümlichen Charakter haben. Dies ist der *Girolamo* zu Mailand, der *Gianduja* zu Turin, und seiner Zeit der *Cassandrino* zu Rom, nämlich so lange der Juvelier Cassandro auf dem Corso seine Bude hielt und die Witze für seinen Namensvetter machte, denn nach seinem Tode trat der alte Pullicinella ganz wieder in seine Rechte und der Cassandrino fristete nur noch ein geduldetes Dasein. In Neapel übrigens haben Pullicinella und Scaramuccia überhaupt nicht aufgehört auf dem Puppentheater zu herrschen.

Der berühmte italienische Mathematiker Giovanni Torriani, genannt Gianello, der für Karl V. die kunstreichsten Automaten anfertigte, war es auch, der die Puppen (*titeri*) der spanischen Marionettenspieler (*titireros*) verbessert und ihnen ihre nachherige Vollkommenheit gegeben haben soll: denn in diesem Lande fanden nicht etwa blos die Könige an einer solchen Unterhaltung Vergnügen, sondern auch das Volk, und darum sah man dergleichen in allen Städten und Dörfern. Indess waren diese wandernden Puppenspieler fast nie geborene Spanier, sondern bis auf dieses Jahrhundert herab Ausländer. Der Begleiter des Cardinal Mazarin nach Spanien zu den Unterhandlungen wegen der Vermählung des jungen Ludwig XIV. mit einer spanischen Infantin, Matthieu de Montreuil, sah zu San Sebastian einen grossartigen halb religiösen Aufzug mit an, bei dem lebende Schauspieler und mechanische Puppen zusammen wirkten. Zuerst kamen nämlich ungefähr 100 weissgekleidete Männer, welche mit Schwertern und Schellen, die sie an den Beinen hatten, tanzten, dann folgten 50 kleine Knaben mit Tambourins, ebenfalls tanzend, alle aber trugen Masken von Pergament oder feingewebte Spitzentücher vor den Gesichtern. Darauf kamen sieben Figuren maurischer Könige, ein jeder seine Gemahlin hinter sich, und der h. Christoph, ungefähr so lang wie zwei über einander gestellte Lanzen, so dass ihre Köpfe in gleicher Höhe wie die Dächer erschienen. Dem Anschein nach konnten kaum 20 Menschen die leichtesten dieser Figuren tragen, und doch vermochten 2–3, die in ihrem Bauche steckten, sie mit wenig Mühe tanzen zu lassen. Sie waren aus Weidenruthen gefertigt und mit Wachsleinwand überzogen, aber so sonderbar, dass sie fast Grauen einflössten. Hinter denselben folgten noch 10–12 grosse Maschinen, voll von kleinern Puppen. Unter diesen erblickte

man einen Drachen, der so dick wie ein Wallfisch war und auf dessen Rücken zwei Männer mit so eigenthümlichen Stellungen und Körperverdrehungen herumsprangen, dass sie wie Besessene erschienen. Cervantes, jener unvergleichliche Sittenmaler seiner Zeit, lässt seinen Helden Don Quixote bekanntermassen auch mit einem herumziehenden Puppenspieler zusammenkommen. Die Form der Darstellung ist übrigens heute in Spanien und Portugal noch so wie zu den Zeiten des Cervantes, denn gewöhnlich führen blinde Bänkelsänger ein kleines Puppentheater mit sich, ein Knabe lässt die Marionetten tanzen, und sie selbst begleiten die Handlung mit erklärendem Gesang. Was den Inhalt der Stücke angeht, so ist derselbe meist den maurisch-spanischen Romanzen, den Ritterbüchern, den Abenteuern der spanischen Entdecker von Westindien, besonders aber dem Alten und Neuen Testament und den Legenden der Heiligen entlehnt, woher es kommt, dass in Portugal die Puppen, weil sie meist Mönche und Eremiten vorzustellen haben, selbst den Namen *Bonifratres* führen. Zwar haben sie als stehende Lustigmacher den Polichinell ebenfalls (*Don Christoval Pulichinela*), allein der Geschmack des Volks huldigt doch mehr ernsten Stoffen, was freilich nicht verhindert, dass man sogar Stiergefechte mit Puppen giebt (*toro de titeres*). Uebrigens sind die spanischen Puppenspiele noch bis in dieses Jahrhundert hinein ziemlich eben so wie vor 200 Jahren. Vornehm und Gering schaut denselben gravitätisch zu, und wenn noch 1808 der Tod des heidnischen Philosophen Seneca so dargestellt ward, dass derselbe sich zwar die Adern öffnet (diese Action wird durch die Bewegung eines rothen Bandes vergegenwärtigt), aber nachher mit einem Heiligenschein gen Himmel fährt und aus den Wolken heraus sein Glaubensbekenntnis an Christus ablegt, so stimmt dies ganz mit der curiosen Weltanschauung der spanischen Tragödiendichter im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert überein.

Den Namen hat Frankreich den Puppen gegeben. Hier ward nämlich das Wort *marionnette*, welches zuerst als ein Diminutivum von Marion (Mariechen) galt, also kleines Mariechen, auf die kleinen Marienbilder übertragen, die man früher und jetzt noch in katholischen Ländern in Kirchen und an Wegen sieht. Dann verderbte man diesen Ausdruck in *marote*, *mariotte* und *marmouzet* und brauchte ihn in sehr profaner Bedeutung von Puppen, und endlich gab man diesen Namen auch kleinen Figuren von Kröten und Meerkatzen, welche abergläubische Leute als eine Art *Spiritus familiaris* oder Hauskobolde verehrten. Der Gebrauch von Puppen zu religiösen Zwecken war übrigens in den französischen Kirchen des Mittelalters eben so häufig und eben so wenig anstössig als in andern Ländern. Besonders spielten dieselben zu Dieppe in der Kirche des h. Jacob an den *Mitouries* (d. h. *mystères de la mi-août*) *de la Mi Août* oder bei dem Feste Mariä Himmelfahrt

eine grosse Rolle, wo ein förmliches Schauspiel von Priestern, Laien und beweglichen Puppen aufgeführt ward. Diese Sitte dauerte bis zum Jahre 1647, wo Ludwig XIV. mit seiner Mutter, der damaligen Regentin von Frankreich, in diese Stadt kam, aber solches Aergernis an diesem heidnischen Spectakel nahm, dass er die theatralischen Vorstellungen in der Kirche verbot. Gleichwohl hörten damit dieselben geistlichen Schauspiele mit hölzernen und pappenen Marionetten in Städten und Dörfern noch nicht auf, und waren so gewissermassen der Ersatz jener grossen *Mystères à personnages* (oder geistlichen Vorstellungen mit lebenden Personen), die im fünfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Paris und andern grössern Städten Frankreichs so gewaltiges Aufsehen erregten. So stellten vorzüglich die durch Mazarin nach Paris eingeführten Theatinermönche vor dem Thore ihres Klosters das Schauspiel der Krippe unseres Heilands mit kleinen beweglichen Puppen dar, und bis tief in's achtzehnte Jahrhundert blieb seitdem die Gewohnheit, diese Vorstellung vom Palmsonntag bis zum ersten Sonntag nach dem Osterfeste mittelst beweglicher Wachsfiguren auf der kleinen Brücke des Hôtel Dieu zu wiederholen. Ist zwar nun diese Sitte aus der Hauptstadt selbst verschwunden, so hat sich doch das französische Volk, besonders im Süden, diese halb geistlichen halb weltlichen Puppenspiele, wie z. B. *les mystères de la passion* und *de la nativité*, nicht nehmen lassen, und namentlich ist Marseille durch seine Krippe noch jetzt berühmt.

Fragen wir aber, wann der Ausdruck *marionnettes* in unserm heutigen Sinne, d. h. als Volkstheater, in Frankreich zuerst erwähnt wird, so werden wir zur Antwort geben können, dass der Anecdotenschreiber Guillaume Bouchet in seinem unter dem Namen *Sérées* (Paris 1584—1608) viel gelesenen Novellenbuche denselben zuerst in diesem Sinne braucht und als Haupthelden des damaligen Volkspuppentheaters die Namen dreier zu jener Zeit auf den gewöhnlichen Theatern sehr beliebten Possenreisser Tabary, Franc à Tripe und Jehan des Vignes nennt. Zwar sind dieselben seit dem Einzuge der italienischen Komödie in Frankreich zur Zeit Heinrich III. wieder von den Brettern der Marionettentheater verschwunden, aber der Name des einen derselben *Jean de la ville*, ist noch bis diese Stunde einer kleinen 3—4 Zoll hohen Puppe von Holz geblieben, die aus mehreren Stücken besteht, welche in einander passen und sich in einander schieben, und die häufig von den Taschenspielern beim Becherspiel escamotirt zu werden pflegt. Ihre stehenden Charaktere empfing aber, wie gesagt, die Puppenkomödie von dem wirklichen Volkstheater, und zwar um das Jahr 1630 den Polichinell, jedoch nicht den neapolitanischen Pullicinella, sondern den rein französischen Hanswurst mit den Manieren des Gascogners. Dazu kam etwas später, doch sicher nicht nach 1669, eine andere lächerliche Person des französischen Volkstheaters,

nämlich Dame Gigogne, die seit 1602 die guten Pariser als echter Typus einer fruchtbaren Bürgerin, die ihren Mann mit nicht weniger als 16 Kindern beschenkt, entzückte. In einen ungemeinen Ruf kamen jedoch die Pariser Marionetten erst durch Jean Brioché, der am Pont Neuf, wie schon bemerkt, das zweifache Gewerbe eines Zahnbrechers und Puppenspielers trieb und dabei durch die Possen seines Affen Fagotin, der sprichwörtlich geworden, unterstützt wurde. Dieser Affe nahm übrigens ein tragisches Ende, denn der bekannte närrische Dramatiker Cyrano de Bergerac tödtete denselben (1655) mit einem Degenstoss, weil er ihn für einen Lakai hielt, der ihm eine Fratze schnitt. Sein nicht weniger berühmter Herr wurde häufig nach St. Germain en Laye berufen, um dort den Dauphin zu unterhalten, der jedoch zuweilen einen Collegen desselben, François Daitelin, zu gleichem Zwecke rufen liess. Dies hielt aber den Erzieher des Prinzen Bossuet nicht ab, das Puppenspiel als sündhaft zu verbieten (1670). Dieses Verbot ward freilich nicht ausgeführt, denn der Mann war bei den Parisern zu beliebt, als dass man ihnen denselben hätte rauben sollen, und als er von den Brettern Abschied nahm, da folgte ihm sein Sohn François, oder wie ihn die Pariser lieber nannten, Fanchon, in der Gunst derselben. Der Sohn übertraf seinen Vater noch an Geschick und Witz, allein er vermochte doch nicht das Monopol seiner Kunst zu behaupten, denn neben ihm bestanden noch der schon erwähnte Daitelin, die Gebrüder Feron, welche zugleich Seiltänzer waren, jener ungenannte Engländer, dessen Puppen nicht durch Stricke, sondern durch Federn in Bewegung gesetzt wurden, ein gewisser Benoit du Cercle, der ein Wachsfigurencabinet von gekrönten Häuptern und berühmten Personen zeigte, und endlich errichtete La Grillan im Marais 1673 ein Puppentheater *Les Pygmées*, welches das Jahr darauf den Namen *Théâtre des Bamboches* annahm, und wollte, indem er mit seinen 4 Fuss hohen in Italien angefertigten Puppen Tragikomödien mit Musik, grossen Verwandlungen und Maschinerie aufführte, mit der Oper rivalisiren. Allein er konnte sich nicht behaupten, denn letztere berief sich auf ihr Privilegium für dergleichen Vorstellungen und bewies, dass dieses neue Theater, obwol unter anderm Namen, ihr in's Handwerk pfusche, weshalb es nach zwei Wintern geschlossen werden musste.

Die eigentliche Wiege der Marionetten sind jedoch die Pariser Jahrmärkte St. Germain und St. Laurent. Im Jahre 1646 erhielten Seiltänzer und Puppenspieler zuerst hier ein Privilegium. Hierher scheint auch der vorhin erwähnte Brioché seine kleine Puppentruppe während dieser Zeit versetzt zu haben, doch war der wahre Puppenkönig daselbst ein gewisser Alexandre Bertrand, von Handwerk ein Vergolder, dabei aber ein so geschickter Mechaniker in Herstellung von Marionetten, dass die meisten Puppenspieler seines Vaterlandes zu jener Zeit ihre Figuren von ihm kauften. Weiter-

strebend vereinigte er mit seinen Puppen eine Anzahl Kinder beiderlei Geschlechts und wollte sonach stumme und redende Acteurs zusammen fügen: allein die *Comédie française* fand darin einen Verstoss gegen ihr Privilegium, ihre Reclamation drang bei den Gerichten durch, und noch in demselben Jahre ward sein stehendes Theater in der Strasse Quatre Vents wieder geschlossen (1690). Hierauf spielte er nach wie vor auf dem Jahrmarkt St. Germain bis zum Jahre 1697, wo er sich als Erbe der *Comédie italienne*, gerirte, ja sogar in das Hôtel de Bourgogne, wo jene ihren Sitz gehabt, seine Truppe installirte, allein wieder nicht auf lange Zeit, denn ein königlicher Befehl wies ihm die Thüre. Worin nun aber das Repertoire der Marionetten bis zum Jahre 1701 bestanden, wissen wir jetzt nicht mehr, denn man hat die von den Puppenspielern dargestellten Stücke gewöhnlich mit denen der übrigen kleinen Jahrmarkttheater zusammengeworfen, erst für diesen Zeitpunkt ist es gelungen nachzuweisen, dass Bertrand auf seinem der Strasse Paradis gegenüber liegenden Puppentheater das erste dramatische Erzeugnis des Lustspieldichters Fuzelier, *Thésée ou la défaite des Amazones*, in drei Acten aufführte. In den nächstfolgenden Jahren fuhr man auf dieselbe Weise mit Spectakelstücken und Possen fort und bis um 1712 werden schon mehrere Stücke, in denen Polichinell eine Hauptrolle spielt, angeführt. Um diese Zeit treten noch die Namen Allard, Maurice de Selles, Michu de Rochefort, Octave u. A. zu den Puppenspielern hinzu, die auch unaufhörlich Anstrengungen machten, neben ihren Seiltänzer- und Puppenvorstellungen noch wirkliche theatralische Darstellungen durch lebende Schauspieler zu geben. Dies wurde ihnen aber stets untersagt und so kamen sie auf den Gedanken, sich in anderer Weise zu helfen. Sie gaben alle sogenannte Stücke *à la muette*, mit Jargon oder Kauderwelsch untermischt, d. h. sie fügten in ihre Possen, besonders in ihre Parodien der von der *Comédie française* dargestellten Dramen und Lustspiele einige Worte ohne Sinn ein, die sie dann mit grossem Pathos declamirten, um so die Schauspieler derselben, die sogenannten *Romains*, zu veralbern. Eine andere Art waren die Stücke *à ecriteaux* (seit 1710), wo jedem Schauspieler an gewissen Stellen seiner Rolle eine Papptafel in die Hände geschoben ward: auf dieser standen Lieder, zu denen das Orchester die Melodie spielte und die von dazu gedungenen Leuten im Parquet und Amphitheater abgesungen, und wenn sie ansprachen, von den Zuschauern nachgesungen wurden. Zwei Jahre nachher hörte man jedoch auf, den Acteurs diese Papptafeln in die Hände zu schieben, weil sie durch das Halten derselben an den dem Inhalte angemessenen Gesticulationen behindert wurden. Einige Zeit später entzückte ein anderer Dichter, Carolet genannt 1717), die Zuschauer der Puppentheater auf dem Jahrmarkt St. Germain, und es glückte

dem Schwiegersohn und Nachfolger Bertrand's, Bienfait, 1719 eben so wie seinen Collegen, von dem allgemeinen Verbot, welches die Jahrmarkttheater traf, ausgenommen zu werden. Indessen wurde der Inhalt der von ihnen aufgeführten Stücke immer freier und satirischer, obgleich der gute Polichinell immer noch genöthigt war, seine Witze durch den *sifflet pratique* vorzutragen. 1722 erhielt Francisque, für den Fuzelier, Lesage und d'Orneval und nacher auch Piron schrieben, zwar die Erlaubnis, mit seinen Puppen lebende Komödianten und Sänger zu vereinigen, allein da er nur Monologe, keine eigentlichen Lustspiele und Gespräche darstellen sollte, so stand er davon ab. Mittlerweile hatten sich jene mit einem anderen Puppenspieler, La Place, *directeur des marionnettes étrangères*, vereinigt und liessen mit so ungeheurem Erfolge eine Parodie von La Mottes Romulus mit kleinen Arien untermischt darstellen, *Pierrot Romulus ou le ravisseur poli* betitelt, dass der damalige Regent von Frankreich die Gesellschaft selbst vor sich kommen und das Stück aufführen liess. Nunmehr wetteiferten Francisque, für den Piron ein Zugstück *Arlequin Deucalion*, worin die Eifersucht der grossen Theater auf die Puppentheater lächerlich gemacht wurde, schrieb, und La Place, der sich mit Dolet vereinigt hatte, um den Beifall der Pariser. Mit Piron rivalisirten als Dichter von für Bienfaits Theater bestimmten Stücken noch der schon genannte Carolet, Javart, der sich (1732) hier die ersten Sporen verdiente, und Valois d'Orville, allein derselbe hatte gleichwol mit mehreren Concurrenten zu kämpfen. So liess ein Engländer Namens John Riner im Ballhause der Strasse des Fossés de Monsieur le Prince eine Bühne bauen und daselbst Puppenkomödien aufführen, neben denen allerdings auch Seiltänzer ihre Künste zeigten. Ausser diesen entzogen ihm auch Fourré und Nicolet der Aeltere, Levasseur, Prevost und Cadet de Beaupré theils in Paris, theils auf den genannten Jahrmärkten, theils zu Passy manchen Zuschauer. Der Inhalt des Repertoirs waren übrigens meist Parodien beliebter Theaterstücke ernster und komischer Gattung, in denen freilich häufig die grössten Gemeinheiten das Beifallsgeblöke des grossen Haufens hervorriefen. Meist suchte man auch durch grossartige Spectakelstücke den Geschmack des Publicums, der etwas erkaltete, wieder anzuregen; so führte man 1746 das Bombardement von Antwerpen und 1748 die Erstürmung von Bergen op Zoom auf; allein beide Stücke machten doch nicht so viel Effect als *La descente d'Enée aux enfers*, die im Jahre 1747 jeden Tag gegeben werden konnte. Uebrigens bekamen nunmehr die Puppen den Namen *comédiens praticiens*, um sie von den *petits comédiens pantomimes*, einer Kindertruppe, die Pantomimen aufführte, zu unterscheiden. Unterdessen hatten auch die Puppenspieler Fourré der Jüngere und Nicolet der Jüngere, der auch einen sehr klugen Affen besass und durch

diesen und seine Seiltänzer die Vorübergehenden anlockte, die Erlaubnis erhalten, auf dem seit 1768 mit Bäumen bepflanzten sogenannten Boulevard du Temple sich stehende Puppentheater zu erbauen, und gleichzeitig ward an diesem Orte von allen den Gauklern, die sonst auf den Märkten von St. Germain und St. Laurent ihr Wesen trieben, eine Art stehender Jahrmarktsbelustigungen eröffnet, wodurch jene nach und nach ganz in Verfall kamen. Es entstanden aber auch immer neue Marionettenbühnen, so die *Fantoccini français* und *Fantoccini italiens* (1776), welche letztere im folgenden Jahre den zweiten Namen *porcuquas* annahmen. Dann entstand das *Théâtre des Patagoniens* (1793), welches fast mannshohe Puppen hatte und besonders durch seine Verwandlungen berühmt war, wie denn in einem der von demselben aufgeführten Stücke ein Sachwalter vorkam, dessen Glieder sich in eben so viele Clienten vor den Augen der Zuschauer verwandelten. Am 28. October 1784 eröffneten die *Petits comédiens de M. le comte de Beaujolais* unter der Direction von Garden und Homel in den neuerbauten Galerien des Palais Royal ihre Bühne mit grossen Puppen und gaben mit vielem Erfolge eine Posse, *Figaro directeur des Marionnettes* betitelt. Zwei Jahre nachher traten aber an die Stelle der Puppen Kinder, die auf der Bühne gesticulirten, während Erwachsene hinter den Coulissen für dieselben sprachen und sangen. Erst im Jahre 1810 wurden jene wieder aus dem Vorrath hervorgesucht und einige Zeit unter dem Namen *Théâtre des jeux forains* statt der *puppi napolitani*, die Frau Montansier dorthin verpflanzt hatte, angewendet, allein sie konnten eben so wenig als jene die Aufmerksamkeit des Publikums, das für die elenden Spässe des Hanswurstes keinen Sinn mehr hatte, fesseln. Indessen hatte 1785 auch ein gewisser Fantoccini Caron, der auch im Palais Royal spielte, ihnen einigen Abbruch gethan, wenngleich nicht in der Weise wie die chinesischen Schattenspiele oder *Ombres chinoises*, die seit 1770 und besonders seit 1775 durch Ambroises *Théâtre des récréations de la Chine*, und seit 1784 durch Dominique Seraphins *Spectacle des enfants de France* bis auf die neuere Zeit herab sich ausserordentlichen Zulaufs erfreuten und gewissermassen die alten Marionetten in Schatten stellten.

Schliesslich fügen wir hinzu, das ausser jenen öffentlichen Puppentheatern auf den Jahrmärkten noch besondere Privattheater dieser Art existirten, die vornehmlich an den kleinen Hofhaltungen der Seitenlinien des französischen Königshauses spielten. Dergleichen werden schon um's Jahr 1650 erwähnt, wo der Herzog von Guise ein Puppentheater nach Meudon kommen liess; andere spielten 1705 vor der Herzogin von Maine in Versailles und Sceaux und im Hotel Trêmes vor dem Herzog von Bourbon; der Graf von Eu liess deren 1746 nach Sceaux kommen und dirigirte sie selbst, und Voltaire, der dasselbe schon einmal zu Cirey bei der Madame du Chatelet gethan, löste ihn dabei ab.

Merkwürdig ist der Umstand, dass um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Frankreich eine wahre Manie herrschte, mit Puppen zu spielen. Im Jahre 1747 erfand man in Paris eine Art Joujoux, genannt *pantins*, die nicht blos die Gestalten Arlequins, Scaramuccias etc., sondern auch Schäfer, Hirtinnen, Bäckerburschen u. dergl. vorstellten. Sie waren von Pappe, manche von den vorzüglichsten Malern verziert z. B. von Boucher, und wurden sehr theuer bezahlt; andere hatten lascive Stellungen. Man schenkte sich gegenseitig, am meisten an Frauen, diese Spielereien und hing sie dann an den Kaminen auf. Von Paris aus zog diese Sitte in die Provinz und es gab bald kein vornehmes Haus auf dem Lande, welches diese Pariser Pantins entbehren konnte. Der Dichter Laffichard machte hierauf eine satirische Posse, *Pantins et pantines ou les amusements spirituels des frivoles*.

Die Automaten, eine Species der Marionetten, gehören nicht in den Kreis unserer Betrachtung, da sie nichts Grotesk-Komische darbieten "[4].

V.

Engländer.

Die Geschichte der theatralischen Darstellungen in England reicht bis in das elfte Jahrhundert zurück und beginnt mit der Nachahmung der französischen Bühne in ihrer ersten Gestalt, nachdem das Volk schon vorher auf die annähernden Unterhaltungen angewiesen gewesen, welche ihm herumschweifende und vermummte Possenreisser geboten, welche an öffentlichen Orten zum Theil so tolle und sittenlose Spiele trieben, dass man auf dergleichen Individuen schliesslich fahndete. Unter Eduard III. werden sie mit dem allgemeinen Namen Vaganten bezeichnet, welche aus London herausgepeitscht werden sollen. Zu ihnen gehören auch die *Master-Rimours* und anderes „müssiges Gesindel", über welche im vierten Jahre der Regierung Heinrich VI. ein Parlamentsbeschluss verordnet, dass es ihnen nicht mehr gestattet sein solle, das Volk durch unsinnige Possen haufenweise zu versammeln (*to make commoiths [commeatus?] and gathering upon the people there*).

Die nachgebildeten geistlichen Schauspiele hiessen *Miracles*, ausserdem hatte man *Morals* oder *Moral-plays* und Farcen oder *Interludes*. In allen diesen Stücken, so viele uns bekannt geworden, herrscht nichts Originales, nichts Nationales; höchstens werden

die französischen Ungeheuerlichkeiten und Geschmacklosigkeiten darin noch überboten.

Die Mirakelspiele trugen einen fast ganz epischen Charakter, da sie grösstentheils aus Erzählungen bestanden, die sich genau nach der Folge der Begebenheiten in der Bibel oder der sonstigen Quelle richteten; der Dialog war sehr unbeholfen, meistens ging ein Prolog voran. Die dann folgenden einzelnen Stücke waren sehr kurz, eigentlich nur verschiedene für sich bestehende Auftritte, die wie die Gesänge des Epos, aber ganz ohne Uebergänge und Verbindung aneinander gereiht waren. Die Vorstellung währte oft mehrere Tage und in einigen wurde die ganze Weltgeschichte den Zuschauern vorübergeführt. Die Darstellung begann mit der Schöpfung und schloss mit dem jüngsten Gericht.

Anfangs fanden diese Vorstellungen in Kirchen, Klöstern und auf Kirchhöfen, endlich auf öffentlichen Plätzen statt. Die Bühne bestand aus drei Abtheilungen: die obere bedeutete den Himmel, die mittlere die Erde, die untere die Hölle. Der zu Chester aufgeführte Cyclus von Mirakelspielen (*Chester-plays*) begann am zweiten Pfingsttage und endete am Mittwoch. Dieser Stücke waren 24, als: der Fall des Lucifer, die Schöpfung, die Sündflut, Abraham u. s. w., dann die Geschichte Jesu, und das Ganze schloss mit dem jüngsten Gericht. Die *Coventry-plays* beginnen ebenfalls mit der Schöpfung und enden mit dem Untergang der Welt, so wie auch die *Towneley-plays*, die in der Abtei Widkirk gespielt wurden. Alle diese Darstellungen gehören der niedrigen und grotesken Komik an, die erstaunlichste Frivolität machte sich in ihnen breit, und selbst der personificirten Dreieinigkeit waren die frechsten Anspielungen zum Ergötzen des Volks in den Mund gelegt.

Vier Jahrhunderte hindurch erhielten sich diese Mirakelspiele; erst nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts verlor sich der Geschmack an ihnen, die Aufführungen wurden seltener und hörten allmälig ganz auf. Schon frühe hatte sich ein weltliches Element in diese kirchlichen Stücke gemischt, nicht blos weil sie in den grössten Städten von den Gilden und Zünften dargestellt wurden (zu Chester spielten z. B. die Lohgerber den Fall des Lucifer, die Krämer die Schöpfung, die Färber die Sündflut etc.), sondern nachdem man an theatralischen Darstellungen Behagen gefunden, veranstaltete man dergleichen auch bei Festlichkeiten und zur Ergötzlichkeit der Könige und Grossen. Mimische Darstellungen waren übrigens in England gewiss so alt wie die Mirakelspiele.

Die Moralitäten begannen in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Auch sie waren Nachahmungen der französischen, worauf schon die gleiche Benennung hinweist. Sie waren es von jetzt an, die die Augen des Volks auf sich zogen und viel dazu beitrugen, dass sich der Geschmack an den Mirakelspielen

gänzlich verlor, obgleich sie zum Theil aus diesen hervorgegangen. Schon früher hatte man in die Mirakelspiele allegorische Figuren gemischt, wie sie bei den weltlichen Festspielen gebräuchlich waren. In einem der *Coventry-plays* z. B. erscheinen bereits *Veritas, Justitia, Pax, Misericordia* und in einem der folgenden der Tod personificirt. Bei den Moralitäten trat endlich der geschichtliche Stoff ganz in den Hintergrund und man hörte nur Dialoge zwischen allegorischen Personen. Der Teufel und das Laster fehlten nie; jener erschien in furchtbarer Gestalt, mit langer rother Nase, in ein Fell gehüllt, mit gespaltenen Klauen und Schwanz: das Laster, woraus später der Clown wurde, trug ein langes buntes Kleid, und eine Peitsche in der Hand. Es war der Possenreisser und trat meistentheils in Begleitung des Teufels auf, den er gern verhöhnte und prügelte, bis derselbe zum grossen Ergötzen der Menge in lautes Brüllen ausbrach. Das Ende war in der Regel die Belohnung der Tugend, Verurtheilung des Lasters und der Lasterhaften oder Rettung durch Gottes Gnade. Diese Moralitäten waren wie die Mirakelspiele zur Unterhaltung des Volks mit niedrig-komischen Scenen untermischt, die man *Interludes* (Zwischenspiele) oder Farcen nannte. Später wurden sie auch einzeln gespielt und nahmen Form und Character des Lustspiels an.

Von Frankreich nach England übertragen waren auch die Mysterien, doch lässt sich ihr erstes Auftreten auf britischem Boden nicht bestimmt nachweisen. Es scheint, dass sie gleichzeitig mit den Moralitäten und bald auch mit den Puppenspielen in Concurrenz traten. Thomas Warton liefert eine Schilderung derselben nach den Mittheilungen eines Augenzeugen, des Buchdruckers Lambarde. Dieser berichtet: Zu Wituni in Oxfordshire war es zu meiner Zeit (um 1570) üblich, jährlich ein Schau- oder Zwischenspiel, nämlich die Auferstehung des Heilandes, aufzuführen, zu welchem Behufe und um den Zuschauern den ganzen Vorgang bei der Auferstehung recht anschaulich zu machen, die darstellenden Priester eine Art kleiner Puppen, die Christum, den Wächter, Maria und andere Personen vorstellten, seltsam aufputzten. Unter diesen vollführte der Wächter, sobald er des Heilands Auferstehung gewahrte, einen unaufhörlichen Lärm, dem Schalle nach als ob zwei hölzerne Stöcke zusammengeschlagen würden. Einem ähnlichen Schauspiele wohnte ich in meiner Kindheit in der Londoner St. Paulskirche am Pfingstfeste bei. Hier stellte man die Ausgiessung des h. Geistes vor, unter der Gestalt einer weissen Taube, die aus einem Loche oberhalb des Gewölbes der Kirche herausflog. Aus derselben Oeffnung ward ein Rauchfass bis fast zum Boden niedergelassen und von einer Seite zur andern geschwenkt, dass die ganze Kirche und alle Anwesenden in Parfümwolken eingehüllt wurden.

Noch über einige andere Mysterien giebt Warton Auskunft, z. B. von dem Stücke „der bethlehemitische Kindermord“. Hier

tritt u. A. ein Hofnarr auf, der den Ritterschlag begehrt, damit er befähigt und würdig sei, gegen die bethlehemitischen Mütter auf Abenteuer auszureiten. Die auf der Bühne befindlichen Weiber greifen ihn aber mit ihren Spinnrocken an, zerschlagen ihm den Rücken und Kopf, und nöthigen ihn derweise zu einem schimpflichen und lächerlichen Rückzuge.

Merkwürdigerweise haben einige Kritiker Miltons Verlorenes Paradies mit den Mysterien in eine Klasse gesetzt, wohin es doch weder der Form noch der Ausführung nach gehört.

Marchand meint, es wäre weiter nichts als eine geistliche Komödie, den Processen Belials und Satans von Bartholo und Palladino sehr ähnlich, die Schönheiten desselben ausgenommen. Man könnte es als den Triumph des Teufels über die Gottheit ansehen, und daher wäre es dem Endzweck des epischen Gedichts gerade entgegengesetzt. Man spiele darin mit Gott, Engeln und Teufeln, wie mit Marionetten. Eben diesen Fehler hat man auch Vondel vorgeworfen, den die Holländer als ihren Sophokles priesen. In seiner Befreiung des Volks Israel z. B. ist Gott eine von den Hauptpersonen. In seinem zerstörten Jerusalem hält der Engel Gabriel eine lange Rede von neun Quartseiten, wo er wie ein Theologe beweist, dass diese Zerstörung von den Propheten vorher verkündigt worden. In seinem Lucifer verliebt sich dieser Geist in Eva, und verursacht dadurch den Abfall der bösen Engel und den Fall der ersten Menschen.

Vor Vondel hatte aber der wenig bedeutende florentinische Dichter Giovanni Battista Andreini den Fall des Menschen noch schlimmer behandelt, und ein Schauspiel unter dem Titel: *Adamo (Milano 1613)* herausgegeben. Die Acteurs sind darin Gott, die Engel, Teufel, Adam, Eva, die Schlange, die sieben Todsünden und der Tod. Der Schauplatz eröffnet sich mit einem Chor Engel, von dem der eine den famosen Galimathias herbetet: der Regenbogen sei der Fiedelbogen des Himmels, die sieben Planeten unsere sieben Musiknoten, die Winde gäben den Ton an, und die Zeit schlage den Tact. Voltaire behauptet, diese geistliche Farce sei es, aus welcher Milton die Idee zu seinem Verlorenen Paradiese genommen. Vor ähnlichen Beschuldigungen hat jedoch schon Bodmer diese Dichtung Miltons zu retten gesucht.

Es ist aber vielleicht nicht überflüssig daran zu erinnern, dass Milton selbst den Plan zu dieser Dichtung zuerst dramatisch entworfen hat, wie uns wenigstens Johnson in seinem *Life of Milton* versichert. Und auf diesen Plan zu einem grossen Religionsdrama soll er durch das eben erwähnte Schauspiel von Andreini geleitet worden sein. Letzteres hat nun freilich mit dem Verlorenen Paradiese zwar nicht mehr Aehnlichkeit als mehrere andere Versuche desselben Dichters, die biblische Geschichte des Sündenfalles dramatisch oder episch zu behandeln. Aber unwahrscheinlich ist gar

nicht, dass Miltons Phantasie durch den Eindruck, den das religiöse Theaterstück von Andreini auf ihn gemacht, angeregt worden, sich desselben Stoffes auf eine kühnere und edlere Art, immer aber noch in dramatischer Form zu bemächtigen. Ob ihm noch andere, damals schon vorhandene Bearbeitungen eben dieses Stoffes, z. B. der „vertriebene Adam (*Adam exul*)" von Hugo Grotius bekannt geworden, weiss man nicht gewiss. Wenn er aber auch Alles gelesen hat, was vor ihm über Adam und Eva, über Hölle und Himmel nach christlichen Begriffen, in Versen gesagt worden, so wird dadurch die Originalität seiner Dichtung doch auf keine Art geschmälert. Man dürfte ihn sonst auch einen Nachahmer Dantes und Tassos nennen, weil diese beiden Dichter ebenfalls Hölle und Himmel nach christlichen Begriffen trefflich schilderten, obgleich in ganz anderem Geiste und Style als Milton. Originalität seiner grossen Dichtung zeigt sich in der Art, wie er den Gegenstand derselben behandelt hat.

Während aber gegen das Ende der Regierung Heinrich VIII. die geistlichen Schauspiele und Farcen noch in vollster Blüthe standen, traten doch auch schon neue Arten theatralischer Aufführungen in's Leben. Aus Versuchen zu Schauspielen, die über die allegorische Form der Moralitäten hinauszudringen strebten, entstanden z. B. die Masken, halbkomische Stücke, wo an die Stelle der allegorischen Personen und ihrer Moral mythologische, Schäfer und Schäferinnen, aber auch Charaktere der wirklichen Welt traten und vorzugsweise komische Situationen durchzuführen suchten. Der Spassmacher Heinrich VIII., John Heywood, entwarf neben seinen Farcen und Interludien eine Art komischer Charakterstücke, die damals etwas Neues gewesen zu sein scheinen. Er liess darin Personen verschiedener Stände auftreten und einander gegenseitig ihre Thorheiten vorwerfen. In einem dieser Stücke disputiren und witzeln auf diese Art, zuweilen ziemlich treffend, im Ganzen aber sehr platt, ein Pilger, ein Krämer, ein Ablasshändler und ein Apotheker in langen Gesprächen miteinander. Das Stück hat den Titel: *The four P's (Pedlar, Poticary, Pardoner* und *Palmer)*, wie man sieht nach den Anfangsbuchstaben des Gewerbes dieser conversirenden Personen. Allein die ganze Posse ist kaum dramatisch zu nennen, obgleich sie beinahe die Länge eines gewöhnlichen fünfactigen Lustspiels hat. Sie besitzt weder Verwicklung noch Auflösung, überhaupt keine Handlung.

Als erstes wahres Nationallustspiel in englischer Sprache galt lange Zeit „Frau Gurton's Nähnadel (*Gammer Gurtons Needle*)", das 1551 gedruckt und 1566 von den Studenten zu Cambridge aufgeführt wurde. Als Verfasser dieses Stücks wird John Still genannt, *Master of arts* am Christcollege zu Cambridge, später Bischof von Bath und Wells. Der Hauptwerth dieser Production liegt aber lediglich im Niedrigkomischen: sie ist äusserst roh, voll unsauberer

Possen, doch auch voll unwiderstehlich komischer Kraft. Sie hat Verwicklung und Auflösung, zwar nicht im Geschmacke doch aber im Geiste des wahren Lustspiels. Die Charaktere sind nach der Natur gezeichnet, die Situationen interessant, auch ist das Stück regelrecht in 5 Acte und in Scenen eingetheilt. Die Sprache dagegen, in einer barbarischen Art von Alexandrinern, ist nichts weniger als elegant; in ihrer jovialen Derbheit hingegen kräftig, bestimmt und natürlich. Wie viel Einfluss das Studium des Terenz auf die Entstehung dieses Lustspiels gehabt haben mag, lässt sich nicht wol errathen; denn aus der ordentlichen Vertheilung der Partien des Ganzen blickt etwas von der Regelmässigkeit des antiken Theaters hervor. Doch die Handlung des Stücks, Charaktere und Situationen sind ganz englisch und aus dem gemeinsten Leben im Geiste des Zeitalters genommen, in welchem der Verfasser lebte. Den komischen Knoten zu schlingen lässt er eine ehrliche Hausfrau in der Eile ihrer Geschäftigkeit die Nadel verlieren, womit sie die Beinkleider ihres Hausknechts ausflickt. Ein lustiger Gesell benutzt dies Ereignis, die gute Frau mit ihrer Nachbarin zusammenzuhetzen, welche die Nadel gestohlen haben soll. Das ganze Haus geräth in Aufruhr. Der Pfarrer und noch andere Personen mischen sich hinein. In einer Folge von burlesken Scenen wird die Handlung immer verwickelter, bis der muthwillige Stifter dieses häuslichen Unfugs auf einmal alle Räthsel löst, indem er dem Hausknecht einen so derben Schlag von hinten auf den Theil giebt, der in den zerrissenen Hosen steckt, dass die Nadel, die auch darin stecken geblieben war, tief genug in's Fleisch dringt, um zu verrathen wo sie sich bis dahin verborgen. Ebenso niedrig, wie der Stoff, sind fast alle Spässe, mit denen das Stück gewürzt ist.

Unendlich besser dagegen in Haltung und Sprache ist das noch früher geschriebene Lustspiel: *Ralph Royster Doyster* von Nicolas Udall, Rector der Gelehrtenschule in Eton und später der von Westminster.

Die weltlichen Stücke verdrängten aber die geistlichen immer mehr, doch folgten erstere ihrer ganzen Anlage der Manier der dramatischen Mysterien und Farcen. In dieser Manier brachte man Begebenheiten aus der alten griechischen und römischen Geschichte auf das Theater. Die Charaktere, denen man die Namen berühmter Griechen, Römer und anderer Personen gab, wurden auf das Abenteuerlichste umgestaltet und mit neueren Charakteren vermischt. Die Mysterien verwandelten sich in sogenannte historische Schauspiele; auf das Gesetz der aristotelischen Einheiten wurde jedoch gar nicht geachtet, und das Niedrigkomische durchzog das Ernsthafte und Rührende. Um auch etwas von dem allegorischen Style der veralteten Moralitäten beizubehalten, gab man dem personificirten Laster die Rolle eines tölpischen Spassvogels, der ausdrücklich, mehr aber zum Scherz als im Ernst, den Namen Laster (*Vice*) oder

Taugenichts erhielt, unter diesen Namen sich die derbsten Possen mitten in den ernsthaftesten Situationen erlaubte, und endlich, wie schon oben erwähnt, in die stehende Rolle des **Rüpels** oder **Tölpels** (*Clown*) überging. Erst einem **Shakespeare**, **Johnson**, **Fletcher** u. A. war es vorbehalten, den theatralischen Humor auf eine höhere Stufe zu heben, was jedoch nicht ausschloss, dass die tollste Albernheit nach wie vor gepflegt wurde und ihr Publicum fand. Shakespeare selbst hat allbekanntermassen das Grotesk-Komische nicht verschmäht, ja typische Figuren desselben geschaffen, unübertroffen in seinem **Falstaff**. Und **Ben Johnson**, **Beaumont** und **Fletcher** verstatteten nach dem Geschmacke des Publicums ebenfalls dem Rüpel (*Vice*, *Clown*) noch seine Rolle.

Welcher Art übrigens die Spässe des **Clown** waren, der mit dem Gracioso der Spanier und dem Hanswurst der Deutschen Aehnlichkeit hat, wie unsauber und ekelhaft sie uns jetzt erscheinen, ist aus dem 1611 erschienenen Buche *Jeasts of Tarleton* zu ersehen. Auch empfiehlt Shakespeare in seinem Hamlet in der bekannten Scene mit dem Schauspieler: „Lasst die, so eure Rüpel spielen, nicht **mehr** sagen, als ihnen vorgeschrieben ist“ Doch wendet er selbst sie fast in allen seinen Stücken an, oft nur mit der einfachen Bezeichnung: „der Clown tritt auf“, z. B. die Todtengräber im Hamlet. Durchgängig macht sich indessen im Clown eine derbe, breite, selbst plumpe Komik bemerkbar, was schon im Namen selbst liegt. Um einen Begriff von der Art und Weise zu geben, wie er sich oft in die ernstesten Scenen eindrängte, diene folgendes Beispiel. In Heinrich IV. (nicht Shakespeares Tragödie) hat der Prinz von Wales dem Lord-Oberrichter die bekannte Ohrfeige zu geben: in dem Augenblicke, wo dies geschehen soll, mitten in der leidenschaftlichsten Aufregung der Situation, springt der Clown zwischen Beide, empfängt die Ohrfeige vom Prinzen, giebt sie aber augenblicklich dem Lord-Oberrichter weit vollwichtiger zurück, macht einen schlechten Witz und geht wieder ab. Später wurde der Clown ganz aus der Tragödie verbannt und ihm sein Platz in einem Nachspiele angewiesen, wo er burlesk tanzte, komische Lieder sang und lustige Scenen spielte. Unser Jahrhundert beschränkte ihn auf die Pantomime, wo er die Stelle des Pierrot in den Maskenspielen vertritt; sonst findet man ihn nur noch in Shakespeareschen Stücken auf der Bühne, dagegen durchweg bei Seiltänzern, Kunstreitern u. s. w. an der Stelle des Bajazzo.

Die Bornirtheit des Puritanismus machte dem Theaterwesen ein Ende und unterdrückte die Lust des Volks an possenhafter Komik. Aber mit der Wiederherstellung der königlichen Autorität erwachten die Theater wieder, ging das Volk seinen alten Neigungen von Neuem nach und hat sich hier wie anderwärts bis heute seinen Geschmack am Grotesk-Komischen nicht nehmen lassen. Welche seltsamen Schauspiele aber kurz vor Ausbruch des

Bürgerkriegs zur Abwechselung noch auf die englische Bühne gebracht wurden, sieht man besonders aus zwei Stücken, die sich erhalten haben. Das eine heisst „Mikrokosmus“ von Thomas Nabbes, der auch Lust- und Trauerspiele hinterlassen hat. Hier treten die vier Elemente, die vier Temperamente, die Natur, eine Menge anderer personificirter Begriffe, unter ihnen auch das Gewissen, fast ganz im Geschmacke der veralteten Moralitäten auf. Das zweite Stück dieser Art ist überschrieben „Lingua“ (1607 gedruckt und im fünften Bande der Dodsleyschen Sammlung enthalten), wie man vermuthet von Anthony Brewer, dem Verfasser mehrerer Schauspiele, die damals Beifall fanden. In diesem allegorischen Producte des Witzes disputiren die fünf Sinne miteinander über ihre Vorzüge und Wichtigkeit.

Seit der Restauration und seit der wachsenden Einwirkung der französischen Litteratur auf die englische, fand übrigens eine immer grössere Absonderung des Komischen vom Tragischen statt. Das Lustspiel nahm den Charakter der Zeit in allen seinen Abstufungen in sich auf, und die Nation kam endlich mehr und mehr von den Schamlosigkeiten und Schmutzereien derjenigen Komik ab, welche noch nach dem Tode Karl II. von den höchsten wie niedrigsten Ständen beklatscht worden waren. Freilich verlor auch die Komik, indem sie die Aufgabe der Belehrung und Besserung übernahm, einen nicht unbedeutenden Theil ihrer Kraft. Die höchsten komischen Effecte mit der Beobachtung der Gesetze des edleren Lustspiels zu vereinigen, wollte keinem englischen Dichter gelingen.

Unter den Komikern, die seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts das englische Theater bereichert haben, muss zuerst Samuel Foote (1719 -1777) genannt werden, den selbst der Verlust eines Beines nicht hinderte auf dem von ihm gegründeten Haymarket-Theater fortzuspielen. Was er für das Theater geschrieben (erschienen zu London 1796 in 4 Bänden), gehört entweder ganz in das Fach der Farcen, oder ist grösstentheils nicht viel mehr. Da er das besondere Talent hatte, bekannte Persönlichkeiten komisch zu porträtiren, so berechnete er auch die Wirkung seiner Stücke vornehmlich für diesen Zweck. Wer sich zu ihnen nicht des Verfassers Spiel hinzudenken kann, und wem die Originale seiner theatralischen Caricaturen unbekannt sind, der wird freilich an seinen Possen rügen, dass sie sich weder durch Erfindung im Stoff noch durch Behandlung auszeichnen, dass sie unregelmässig und nachlässig ausgeführt sind, und nicht hervorstechend durch besondere Kraft des Witzes. In den 5 Bänden komischer Schauspiele aus dem Französischen, die 1778 mit seinem Namen veröffentlicht wurden, ist nur ein einziges von ihm verfasst worden.

Durch eine Reihe von Possen hat sich auch der grosse Schau-

spieler David Garrick (1716—1779) einen Namen erworben. Rein von persönlicher Anzüglichkeit hat er in ihnen die Thorheiten und Ausschweifungen hoher und niederer Stände dramatisirt. Den Meisterwerken des Witzes gehören sie aber nicht an, sie fallen lediglich in das Gebiet niederer Komik, in welcher ihn aber Arthur Murphy (*Works, London 1786*, 7 Bände) bei Weitem überragt.

Einen Versuch burleske Parodien in England einzuführen machte George Colmann (1733—1794) als Director des Sommertheaters in Haymarket. Diese Gattung von Possenspielen war bisher ausserhalb Frankreich noch nirgend nachgeahmt worden, so gross auch die Sucht, Alles, was aus diesem Lande kam, nachzuäffen. Ja selbst in Berlin, das doch unter allen Städten in Europa Paris am meisten nachzuahmen suchte, wurde die Concession zu einem solchen Etablissement verweigert.

Eine besondere Art von theatralischen Darstellungen erfand Alexander Stevens, welche er „Vorlesungen über Köpfe (*lectures upon heads*)" nannte.

Stevens, 1786 gestorben, war vorher Schauspieler in Drurylane, und zwar ein sehr mittelmässiger; denn das Talent, wodurch er sich nachher auszeichnete, konnte er in dieser Stellung nicht zur Geltung bringen, nämlich lebhaften Witz, unerschöpflichen Reichthum an Einfällen, die ihm von der Klapper des Wortspiels an bis zur feinsten Spitze des epigrammatischen Stachels nach allen Richtungen entströmten und endlich seine Gabe Stimmen und Geberden der Menschen aller Stände und Alter nachzuahmen. Mit solchen Geistesgaben aber ausgerüstet, erfand er jene absonderlichen Productionen, und trat damit alle Winter im Theater am Haymarket auf. Es waren eigentlich satirisch-komische Vorlesungen über alle Stände und Volksklassen der britischen Nation mit tiefer Welt- und Menschenkenntniss, mit Witz, Laune und grosser Kunst gehalten. Seinen Vortrag sinnfällig zu machen, bediente er sich etwa vierzig bis fünfzig Büsten aus Pappe, etwa halb so vieler Perücken aus allen vier Facultäten, und solcher, die zu gar keiner gehören, auch einiger Wappen und Bilder zur Erläuterung. Mit diesem Apparat versehen erschien er nun für sich allein auf der Bühne, und riss ganz London nach sich. Die Bildung und der Kopfputz dieser Büsten von Pappe bezeichneten die verschiedenen Stände, Gewerbe und Charaktere der Menschen, welche er durch Nachäffung in Sprache, Ton und Geberden darstellte. Höflinge, Aerzte, Advocaten, Prediger, Krämer, Landleute, Militärpersonen, Gelehrte, Künstler, Hofdamen und Fischweiber, alle kamen der Reihe nach vor. Man hörte sehr wenig Triviales, dagegen viel Belehrendes in dieser Menschenschule, welche, obgleich nicht in Betracht der Kenntnisse, die zur Philosophie des Lebens gehören, um die sich die wenigsten Menschen kümmern, sondern

wegen der ergötzenden Mimik ausserordentlichen Beifall errang. Stevens besprach sich mit diesen Köpfen, wie sie andererseits sich durch ihn mit ihm, oder auch durch ihn mit einander selbst unterhielten. Zuweilen erzählte er ihre Geschichte oder commentirte ihre Reden. Alexander der Grosse, ein Menschenschlächter — ehemals (dies sind Stevens Ausdrücke) ward mit Sachem-Swampum-Skalpo-Tomahawk, einem ähnlichen Schlächter — kürzlich, und beide mit einem Quacksalber, aus eben der Gilde, verglichen. Er zeigte die unwiderstehliche Macht der Perücke an Beispielen, und wie der Credit des Mannes, der sie trägt, und mit jeder Unze, um die ihr Gewicht zunimmt, um ganze Centner wächst. Der Kopfputz einer Hofdame wurde mit dem eines Fischweibes von Billingsgate verglichen, ihre Redeweisen nebeneinander gestellt, und die treffende Bemerkung daran geknüpft, dass, wie die Hofdame immer bemüht sei, Polysyllaba zu monosyllabiren, die Fischweiber sich bestrebten Monosyllaba zu polysyllabiren. Jene sprachen statt *I shall not, can not, may not: I shaant, caant, maant;* hingegen assen diese ihre *toasteses* zu ihrem Thee, und stiessen zuweilen *their sisteses against their posteses.* Am übelsten kamen bei ihm die Advocaten weg: und es kann nicht geleugnet werden, dass er ihre Ränke und Kniffe, ihre Herumschweif-, Schwenk-, Lenk- und Streckungen gut kannte und ihr englisches Halblatein vortrefflich zu sprechen verstand. Ohne Zweifel ist er in ihrer Schule gewesen, oder einmal von einer Bande derselben geplündert worden. Den Schluss seiner Vorlesungen bildete gewöhnlich eine Satire auf sich selbst, damit er, wie er sagte, bei dem so reichlich ausgetheilten Spotte nicht allein leer ausginge. Er reiste übrigens auch nach Amerika, ehe der Krieg in diesem Erdtheile ausbrach, blieb einige Jahre daselbst, und kehrte mit reichem Erwerbe nach Europa zurück. (Eine Probe seiner *Lectures upon heads* steht im 1. Bande des *Universal Museum* S. 455.)

Sehr beliebte theatralische Darstellungen sind bis auf unsere Tage die Christmas-Pantomime und Easterpiece geblieben. Die Nationaltheater Drurylane und Coventgarden in London geben nämlich jährlich zu Weihnachten eine Arlequinade oder komisches Zauberballet, welches den Namen der Christmas-Pantomime führt und nur in England in so ausserordentlicher Pracht und Vollendung gefunden wird. Der Ursprung derselben ist in das letzte Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts zu setzen, doch nahmen sie ihre jetzige glänzende Gestalt erst unter Garrick vornehmlich an. Gewöhnlich besteht eine solche Pantomime aus einer Art von Einleitung oder Vorspiel, welches ein Kindermärchen oder eine Volkssage behandelt und mit der Verwandlung der Personen in Harlequin, Colombine, Clown und Pantalon endigt. Dann beginnt die eigentliche Harlequinade mit ihren Verfolgungen, Bezauberungen, Verwandlungen u. s. w. Sehr häufig sind die vier Hauptrollen doppelt,

ja selbst dreifach besetzt, weil theils die Darsteller ermüden, theils das Publicum durch unaufhörliche Abwechselung in Spannung erhalten wird. Von der Pracht, Rundung und dem eigenthümlichen Reiz dieser Darstellungen kann man sich ausserhalb England gar keinen Begriff machen, denn was hin und wieder derartiges in Paris, Wien und Berlin versucht worden, ist eine farblose Nachahmung derselben. Neuigkeiten des Tages werden in ihnen auf das Beissendste lächerlich gemacht, weder Minister noch Günstlinge des Hofs geschont und die schneidendsten Caricaturen dargestellt. Oft kosten sie über 10,000 Pfd.-Sterl., bringen jedoch weit mehr ein; denn eine gute Weihnachtspantomime erlebt gewöhnlich 50—60 Vorstellungen hintereinander, eine nicht gelungene selten unter 20, da es zum Ton gehört sie zu besuchen und namentlich den Kindern die Freude an den lustigen Streichen Harlequins und des Clowns zu gewähren.

Die Easterpieces sind grosse Spectakelstücke, welche zur Osterzeit auf den grossen Theatern Londons und mehreren kleineren gegeben werden, wenn die Weihnachtspantomimen das Publicum hinlänglich befriedigt haben. Es sind Stücke in der Gattung von „Ein Uhr“, „Ritter und Waldgeister“, „Joko“, „Timur der Tartarchan“ u. s. w., und unterscheiden sich meist nur dadurch von den Pantomimen, dass in ihnen gesprochen wird. Bewundernswerth ist die Erfindungskraft der Dichter bei diesen Osterstücken, insofern es auf den Titel ankommt, der häufig das Tollste und Neugierreizendste ist, was man sich nur denken kann. Die Directionen wenden ausserordentlich viel an die Ausstattung dieser Darstellungen, die, wenn sie gefallen, bis zu Ende der Saison fortgegeben werden. Alles Eifern der Kritik gegen sie und alle Versuche sie durch edlere Anziehungskraft zu verdrängen, haben bis heute ihre Existenz nicht zu alteriren vermocht [95]).

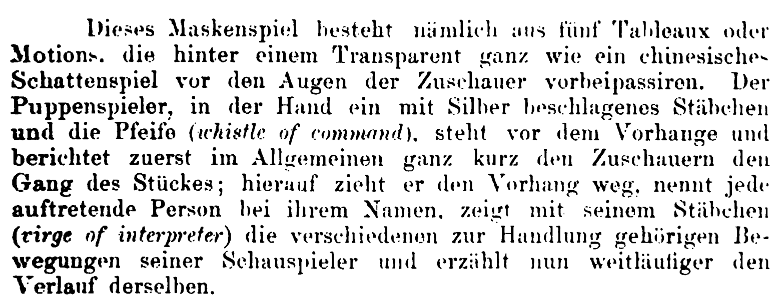
Die Engländer gehören endlich auch zu denjenigen Völkern, bei denen die Puppenspiele überaus beliebt waren.

Die eigentlichen Namen für die Marionetten waren hier die Worte *puppet*, *manmet* oder *mammet* (besonders von solchen, die man in Kirchen und geistlichen Aufzügen anwendete), *motion* (Automat), und *drollery* (d. h. eine Posse, gespielt von hölzernen Figuren).

Fragen wir aber, wie weit hinauf sich das Dasein der englischen eigentlichen Puppenkomödie verfolgen lässt, so wird dieser Zeitpunkt das fünfzehnte Jahrhundert sein. Denn während, wie überall, dieselbe fast parallel mit den Mysterien, Mirakeln und Moralitäten läuft und die beliebtesten Personen aus denselben aufnahm und nachbildete, hat sie das unzweifelhafte Verdienst, gewisse Theaterfiguren allein der Vergessenheit entrissen zu haben, indem sie dieselben noch lange fortbehielt, während jene Art der theatralischen Darstellung längst aufgehört hatte. Freilich kennen

wir die Titel der ältesten Stücke ihres Repertoirs nicht mehr, und erst aus dem Jahre 1592 haben wir zwei derselben: ***Mans wit*** und ***The dialogue dives***, während Shakespeare im Wintermärchen (IV. 2.) von einer dritten Puppenkomödie, der verlorene Sohn, spricht. Indess nun aber die Moralitäten, Maskenvorstellungen und Zwischenspiele des wirklichen Theaters bald eine Abwechselung durch ***tragedies***, ***comedies***, ***histories***, ***pastoral***, ***pastoral-tragical*** und ***comical-pastoral*** erfuhren, dehnten auch die Puppenspieler ihren Wirkungskreis aus, führten sie geistliche und weltliche Stücke auf. Ben Johnson lässt in seiner ***Bartholomew fair (V. sc. 1.)*** einen seiner Zeit angeblich sehr beliebten Puppenspieler, Namens Lanthorn Leatherhead auftreten; dieser sagt: „ja, Jerusalem war ein herrlicher Gegenstand, und Niniveh auch, und die Stadt Norwich und Sodom und Gomorrha mit dem Aufruhr der Lehrjungen und der Erstürmung der liederlichen Häuser am Fastnachtsdienstag; aber die Pulververschwörung erst! die liess förmlich Geld regnen. Ich nahm 18 bis 20 Pence von jeder Person ein und konnte in einem Nachmittag das Stück neunmal geben. Nein, nichts zieht mehr, als die aus der Geschichte unserer innern Zwistigkeiten hergenommenen Stücke, diese Sujets sind leicht zu verstehen und Jedermann bekannt.“ Die Puppenspieler jener Zeit verstiegen sich aber noch höher, sie gaben auch historische Trauerspiele, wie Julius Cäsar und den Herzog von Guise, ersteres wol gar mit Benutzung des Shakespeareschen Vorbildes. Uebrigens schämten sich selbst bedeutende Theaterdichter nicht, für Puppenbühnen zu schreiben, wie dies z. B. von Thomas Dekker (zur Zeit Jacob I.) ziemlich gewiss ist.

Die englischen Puppentheater waren übrigens zu jener Zeit, wie in Frankreich, bald stehend, bald herumziehend. Ersterer Art waren die in Paris Garden, Holborn Bridge und Flettstreet in London erbauten Puppentheater, wol auch die Püppenbühnen der zeitweiligen königlichen Residenz Eltham in Kent; zu den ambulanten Theatern aber zählten die Marionetten in Stourbridge Fair und Smithfield. Ausserdem gaben die verschiedenen Puppenspieler auf Verlangen auch Vorstellungen in Privathäusern, doch waren sie nicht immer geborene Engländer, sondern man findet auch italienische (1573) und französische (1621) Marionetten erwähnt. Die ältesten authentisch feststehenden Namen einiger renommirten Puppenspieler sind die eines gewissen Pod (1599) und Cokely, welchen Letztern in Privatcirkeln auftreten zu lassen zur Zeit Ben Johnsons zum guten Tone gehörte. Der letztgenannte Dichter hat uns in zweien seiner Stücke zugleich sichere Notizen über die innere Einrichtung und das Technische des englischen Puppenspiels gegeben. Ein von Marionetten dargestelltes Maskenspiel beschliesst nämlich seine *Tale of a tub (Works T. VI.)* und ist seiner Oekonomie nach dem von Cervantes in Don Quixote beschriebenen sehr ähnlich.



Dieses Maskenspiel besteht nämlich aus fünf Tableaux oder Motions, die hinter einem Transparent ganz wie ein chinesisches Schattenspiel vor den Augen der Zuschauer vorbeipassiren. Der Puppenspieler, in der Hand ein mit Silber beschlagenes Stäbchen und die Pfeife (*whistle of command*), steht vor dem Vorhange und berichtet zuerst im Allgemeinen ganz kurz den Zuschauern den Gang des Stückes; hierauf zieht er den Vorhang weg, nennt jede auftretende Person bei ihrem Namen, zeigt mit seinem Stäbchen (*virge of interpreter*) die verschiedenen zur Handlung gehörigen Bewegungen seiner Schauspieler und erzählt nun weitläufiger den Verlauf derselben.

Ein zweites Puppenspiel, welches Ben Johnsons *Bartholomew fair* beschliesst, ist dagegen ganz verschieden, denn hier sprechen die Puppen selbst, d. h. durch einen hinter den Coulissen versteckten Mann, der übrigens eben so gut wie der, welcher vor der Bühne befindlich ist, den Namen *Interpreter* führt.

Mittlerweile erstreckten sich die Anfeindungen, welche von Seiten der fanatischen Puritaner die wirklichen Theater in England seit dem Jahre 1574 erfuhren, zwar auch auf die Puppentheater, allein die allgemeine Stimmung war ihnen doch so günstig, dass, als Parlamentsverordnungen von 1642 und 1647 alle Theater in ganz England geschlossen hatten, jene von diesem Verdammungsurtheil ausgenommen blieben, ja im Gegentheil so besucht wurden, dass es die Puppenspieler der Stadt Norwich für eine gute Speculation ansehen konnten, nach London zu kommen und hier gegen ihre Collegen mit ihren *opera-puppets* zu rivalisiren. Selbst nach der Restauration hatten die ordentlichen Theater der Hauptstadt an den Puppenkomödien, besonders an der, welche in Cecil-Street am Strand ihren Sitz aufgeschlagen hatte, so gefährliche Nebenbuhler, dass sie in einer Bittschrift an Karl II. vom Jahre 1675 förmlich auf Schliessung oder Entfernung derselben aus ihrer Nähe antragen konnten.

Erst mit der zweiten englischen Revolution vom Jahre 1688 trat eine wesentliche Veränderung in der Personenliste der Puppentheater ein, denn dieselbe ergänzte sich durch den heute noch wohl gelittenen Punch, der ohne Zweifel aus dem französischen Polichinell entstanden war, jedoch nicht erst, wie man behauptet hat, aus dem Haag mit Wilhelm von Oranien herüber kam, sondern schon unter Jacob II. existirt haben muss, da zu dessen Zeit ein gewisser Puppenspieler Philips erwähnt wird, der eigentlich nur den Geiger bei einem Puppentheater machte, aber als solcher so witzige Gespräche mit dem Punch zu halten wusste, dass sein Name ganz populär ward. Diese komische Figur bürgerte sich übrigens bald so ein, dass der berühmte Addison denselben in einem lateinischen Gedicht *Machinae gesticulantes* betitelt, verherrlichte. Er beschreibt ihn als eine Puppe, die wie ein Riese über ihre kleinen Collegen hervorragt, mit rauher Stimme poltert, einen ungeheuren

Höcker und unbändigen Bauch hat, die Zuschauer und die Handlung durch unzeitiges Gelächter stört, dabei weidlich schimpft, aber doch als ein ziemlich gutmüthiger Kerl erscheint, dessen Humor zwar scharf, aber doch nicht stechend ist. Zu der Zeit wo jenes Gedicht geschrieben (1697), ward übrigens das Puppentheater immer noch von Personen aus allen, auch den höchsten Ständen, besucht, und darum waren natürlich auch verschiedene Plätze und Eintrittspreise. Die Figuren hatten alle bewegliche Glieder und aus dem Scheitel ihrer Köpfe ging eine Art metallener Schaft, welcher alle Drähte in der Hand des sie dirigirenden Puppenspielers vereinigte. J. Strutt theilt in seinem bekannten Werke: *The sports and pastimes of the people of England (Lond. 1830, p. 166)* einen Anschlagzettel des Puppenspielers Crawley für eine Vorstellung am Bartholomäusmarkt mit, der also lautet: „In Crawleys Puppenbude, der Schänke zur Krone gegenüber in Smithfield, wird man während der ganzen Dauer des Bartholomäusmarktes eine kleine Oper aufführen, betitelt die alte Weltschöpfung, neu aufgelegt und mit der Sündflut Noäh vermehrt. Mehrere Fontänen werden während der Vorstellung Wassèr speien; die letzte Scene wird darstellen, wie Noah mit Familie und allen Thieren Paar und Paar aus dem Kasten steigt und alle Vögel in der Luft werden sich auf Bäumen wiegen; über der Arche wird die Sonne zu sehen sein, wie sie in herrlicher Weise aufgeht etc. Endlich wird man mit Hilfe verschiedener Maschinen den gottlosen Reichen aus der Hölle steigend erblicken und den Lazarus in Abrahams Schooss getragen sehen. Verschiedene Personen werden Jiggs, Sarabanden und Contretänze zur allgemeinen Bewunderung der Zuschauer aufführen und Squire Punch und Sir John Spendall werden dabei ihre lustigen Spässe machen. Den Schluss wird eine Gesangunterhaltung und ein Schwertertanz, von einem achtjährigen Kinde aufgeführt, bilden.“ Ein zweiter Komödienzettel fügt noch hinzu, dass man den Kampf einer Anzahl kleiner Hunde dabei mit zu sehen bekommen wird, und in einer Schilderung der Vorstellung derselben Stücke, die zu Bath stattfand, in der Wochenschrift *The Tatler* (1709, 17. Mai) wird gesagt, dass Punch mit Frau Gemahlin im Kasten Noäh einen Tanz aufführten.

Uebrigens war Punch nicht etwa der einzige Hanswurst im Puppentheater seiner Zeit, sondern der alte Pickelhering aus den Moralitäten des fünfzehnten Jahrhunderts, *the old Vice*, und der ebengenannte John Spendall, eine Art Vielfrass, mit ihrer Bande figurirten neben demselben. Derselbe Addisson und sein Mitarbeiter als Redacteur des Zuschauers etc., Richard Steele, gefielen sich aber darin, die Puppenkomödie und namentlich einen gewissen Puppenspieler Powell (gewöhnlich, um ihn von dem berühmten Schauspieler George Powell zu unterscheiden, Powell *junior* genannt), der seine Bühne in Bath aufgeschlagen hatte, zu protegiren und ihre Wochenschriften kommen häufig auf seine kleinen Schauspieler

zurück, die sie auf geschickte Weise zu satirischen Vergleichen und Ausfällen auf ihre Zeitgenossen benutzten. So kam es, dass ihr bucklicher Besitzer von Bath nach London übersiedelte (1710) und durch seinen Doctor Faust und Punch (oder Punchinello) mit Zubehör, der italienischen Oper im Haymarkettheater gar manchen Zuschauer entzog. Im nächsten Jahre siedelte er sich der St. Paulskirche gegenüber unter den kleinen Galerien von Covent-Garden an und 1713 erhielt seine Bühne den Namen *Punch's theatre*, ja es existirt sogar der Titel einer von ihm erst wie gewöhnlich improvisirten und nachher gedruckten Puppenoper: *Venus and Adonis or the triumphes of love by Martin Powell, a mock opera, acted in Punch's Theatre in Covent-Garden 1713*, wenn nämlich sein Vorname, der sonst nie genannt wird, wirklich derselbe mit obigem war. Als gern gesehene Kassenstücke Powells werden von gleichzeitigen Schriftstellern *Whittington and his cat, the children in the wood, King Bladud, friar Bacon and friar Bungay, Robin Hood and little John, Mother Shipton, Mother Ghose* etc., lauter Sujets aus Volksliedern und Volksbüchern, genannt.

Allein bald begingen die Puppenspieler, stolz geworden durch den ihnen gespendeten allgemeinen Beifall, den grossen Fehler, statt der heitern possenhaften Volksstücke sich an ernste, philosophisch-moralische Sujets zu wagen und mit dem wirklichen Theater zu rivalisiren, was den berühmten Fielding, der in seiner Jugend eine Posse schrieb, in welcher eine Puppenkomödie eingeschaltet war (*the authors farce with a puppet-shew call'd the pleasures of the town*, 1729 im Haymarkettheater aufgeführt), veranlasste, sich über diese verfehlte Richtung in seinem *Tom Jones* (Buch XII. Cap. 5 u. 6) lustig zu machen. Gleichwol folgten derselben noch lange Powell, sein Nachfolger Russel, ein gewisser Stretch, der wahrscheinlich in Dublin ein Puppentheater hielt und die unglückliche Abenteurerin Charlotte Charke (gestorben 1760), die Tochter des Dichters und Schauspielers Colley Cibber, die ihre mit Erfolg betretene Laufbahn auf dem Theater 1737 verliess, um in Tennis Court in James Street ein grosses Puppentheater zu errichten, allein bald durch ihren liederlichen Lebenswandel so herabkam, dass sie froh war, für eine Guinee täglich Russels Marionetten, die in einer Bude in Kickford's Great Rome in Brewer Street spielten, sprechen und tanzen zu lassen. Indess ward darum Punch mit seinen Spässen noch nicht zurückgesetzt, denn auf Hogarths berühmten Kupferstich *Southwark fair* vom Jahre 1733 (das 57. Blatt in den Riepenhausenschen Copien zu Lichtenbergs Erklärungen) erblickt man auch im Hintergrunde ein Puppentheater, auf dessen Thüre mit grossen Buchstaben *Punch's Opera* geschrieben ist.

Bis zu dieser Zeit ist und bleibt aber Punch oder Punchinello immer noch ein gutmüthiger Bruder Liederlich, der gern Cravall macht und zuweilen ziemlich roh ist, und erst gegen Ende des

vorigen oder zu Anfang des laufenden Jahrhunderts wird aus ihm jener Don Juan oder Blaubart, als welcher er in einem Lieblingsstücke des englischen Volks, *the tragical comedy of Punch and Judy (publ. by Payne Collier, Lond. 1828)*, welches in einem von dem italienischen Puppenspieler Piccini, der seit 1826 in London in der Nähe von Drury-Lane spielte, herrührenden Originaltexte gedruckt vorliegt und nach einer komischen Volksballade aus den Jahren 1790—1793 verfertigt ist, erscheint. Punch ermordet darin in einem Anfall von Eifersucht Frau und Sohn, flüchtet nach Spanien, wo er in die Kerker der Inquisition geräth und sich nur mit Hilfe eines goldenen Schlüssels aus denselben befreit; dann greift ihn die Armuth, in deren Gefolge sich die Verschwendung und Faulheit befinden, in Gestalt eines schwarzen Hundes an, er aber schlägt sie in die Flucht und bekämpft eben so glücklich die Krankheit, welche ihm als Arzt verkleidet naht; endlich will der Tod sich seiner bemächtigen, allein er schüttelt den alten Knochenmann so derb, dass er ihm selbst einen tödtlichen Schlag versetzt. Allerdings ist dieser Punch nicht derjenige lustige Spötter, der heutzutage seine scharfe Geissel über Englands Königshaus eben so gut schwingt wie über den niedrigsten Staatsbürger. Dieser politische Figaro ist ein Abkömmling jenes Punch, der schon im Jahre 1742 in dieser Gestalt in einer Puppenkomödie, deren Titel wir noch vor uns haben (*Politicks in miniature or the humours of Punch's resignation, tragi-comi-farcical, operatical puppet show*), auftrat und den uns Hogarth (1754) in seiner berühmten Suite von Caricaturen auf die damaligen Wahlumtriebe, *Convassing for votes*, vorführt (das 52. Blatt in den Riepenhausenschen Copien zu Lichtenbergs Erklärungen), wo man im Hintergrunde eine Art Galgen erblickt, an dem ein grosser Anschlagzettel hängt, wie ihn die Puppentheater zu haben pflegen und auf dem Punch dargestellt ist, wie er durch die Strassen einen Schubkarren fährt, der mit Guineen und Banknoten angefüllt ist, die er rechts und links an das Volk austheilt; darunter stehen die Worte: *Punch, candidate for Guzzledown.*

Im Jahre 1763 etablirte sich in London ein neues Puppentheater unter dem Namen *Fantoccini*, welches sich besonders durch die ausserordentliche Behendigkeit seines Acteurs auszeichnete und an dem gelehrten Kritiker Samuel Johnson einen eifrigen Bewunderer fand; ein anderes unter derselben Benennung existirte noch kurz vor 1801 daselbst. Ein drittes, *Patagonian theatre* benannt, befand sich 1779 in Exeter-Change und von dem Repertoir desselben kennen wir *The apotheosis of Punch, a satirical masque, with a monody on de death of the late master Punch*, eine Satire auf ein von Richard Brinsley Sheridan auf den Tod Garricks verfasstes und im Drurylane-Theater feierlich declamirtes Gedicht. Ueberhaupt ist seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts nicht leicht irgend ein politisches Ereigniss vorübergezogen, welches Punch

nicht unter seinen Puppen lächerlich gemacht hätte, keine nur irgend berühmte Persönlichkeit ist seinen Witzen und Maliceen entgangen; allein nichtsdestoweniger waren darum die alten gern gesehenen geistlichen Komödien nicht von dem Repertoir der Puppentheater Alt-Englands ausgeschlossen, denn z. B. Laverges Puppentheater auf Holborn-Hill in Ely-Court, *Royal gallantee-show* geheissen, spielte das Leiden Christi, die Arche Noäh, den verlornen Sohn und eine Art Zauberposse, *Pull devil Pull baker,* wo der Teufel einen Bäcker, der immer zu kleines Gewicht hat, in seinem Backtrog in die Hölle entführt. Ja ein gewisser Henry Rowe (gestorben 1800) hatte die Kühnheit, in seiner Vaterstadt York alle Shakespeareschen Stücke durch seine Puppen darstellen zu lassen und recitirte den dazu gehörigen Text mit vielem Geschick.

Noch eine besondere Art Puppenspiel, wo nämlich nicht wirkliche Theaterstücke, sondern nur einzelne Scenen aus dem täglichen Leben, z. B. ein Wintertag, eine Schlacht etc., durch schöne Decorationen und bewegliche Figuren dargestellt werden, hat mit dem Grotesk-Komischen nichts zu schaffen, so wenig wie die Automaten, die in England nicht sehr beobachtenswerth sind [6].)

VI.
Deutsche.

Dass die Deutschen von jeher grosse Liebhaber des Grotesk-Komischen gewesen sind, zeigt die Geschichte ihres Theaters von Anfang bis zu Ende. Ob sie daran Recht thaten oder nicht, braucht hier nicht entschieden zu werden. So viel sieht jeder unbefangene Beobachter der menschlichen Natur leicht ein, dass diejenigen, welche in neuern Zeiten das Grotesk-Komische vom Theater gänzlich verbannen oder wol gar ausrotten wollten, keine tiefen Blicke in die menschliche Natur gethan hatten, sondern ihrem einseitigen Geschmack getreu denselben jeder Klasse der Menschen, auch auf die er in keiner Weise passte, aufbürden wollten. Das Vergnügen der verschiedenen Menschenstände und Alter kann schlechterdings nicht gleich sein, sondern richtet sich nach der mehr oder weniger verfeinerten Denkungsart des grossen und kleinen Haufens, nach den Sitten und dem Genius des Jahrhunderts. Warum sollte man denn eine eigene und wahre Art des Komischen verbannen, die so tief in der menschlichen Natur begründet ist, wie irgend eine andere; warum sollte man denn da Despotismus üben, wo sich die menschliche Natur ihm am leichtesten widersetzen kann und widersetzen darf? Das Vergnügen am Grotesk-Komischen zeigt sich zwar zumeist in niedern

Culturzuständen und unaufgeklärten Zeiten, aber sein Dasein ist noch kein Beweis von Mangel an Aufklärung; denn man trifft es ebensowol bei civilisirten ganzen Nationen als bei einzelnen Menschen an, denen es durchaus nicht an Aufklärung fehlt. Ja es scheint der menschlichen Natur so Bedürfnis zu sein, dass wenn es auch eine Zeitlang unterdrückt wird, es immer unter anderer Gestalt wieder hervorbricht, wie auch aus dem Folgenden deutlich genug erhellen wird, und schon aus dem Vorhergehenden unstreitig zur Ueberzeugung gelangt ist. Solche Projecte nehmen den Gang aller die absolute Wirklichkeit ignorirenden Grübeleien, das will sagen: über kurz oder lang werden sie vergessen, und die menschliche Natur tritt wieder in ihr altes Recht, da Vergnügen zu suchen, wo es liegt.

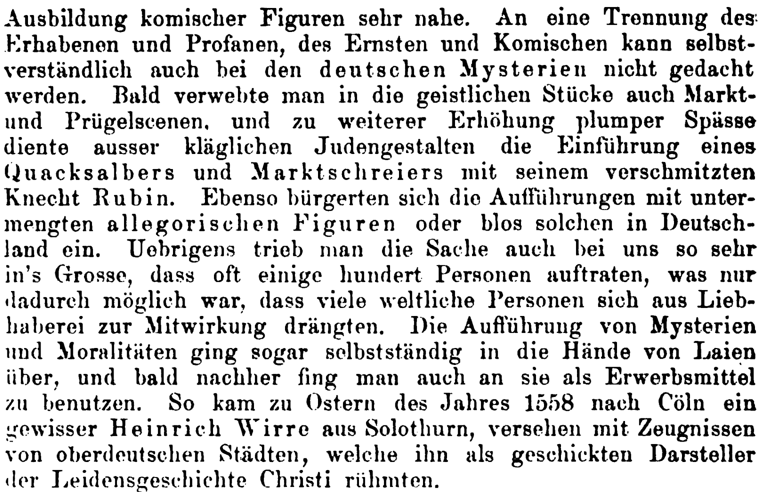
Bald in den alten Fastnachtsspielen findet sich das Groteskkomische häufig, und ist da recht zu Hause, ob es gleich in roher und unförmlicher Gestalt erscheint, die aber dem Genius der Jahrhunderte, wo sie Mode waren, vollkommen gemäss ist. Frei, grob und derb spricht der Satyr, und schont weder des geistlichen noch weltlichen Standes. Besonders war es zu jenen Zeiten gebräuchlich, hart über Pfaffen und Mönche herzufallen, die durch ihre ausschweifende, ihrem Stande völlig unangemessene Lebensweise dazu die allernächste Gelegenheit gaben. Der Geist der Mysterien oder geistlichen Farcen namentlich hatte sich in Deutschland mindestens eben so früh und eben so weit ausgebreitet als in Frankreich, und sie geben diesen auch an Lustigkeit und burlesken Einfällen nichts nach, sofern sie dieselben nicht obenein übertreffen. Man schrieb sogar geistliche Fastnachtsspiele, und führte sie auf.

Die Geschichte des deutschen Theaters wird jedoch ohne genügende Anhaltepunkte bis auf Karl d. Gr. zurückgeführt, denn die Angabe, dass in seiner Gegenwart ein Schauspiel in grösstentheils niederdeutscher Mundart aufgeführt worden sei, dessen Verfasser ein angeblicher Abt Angilbert, ist mit Nichts glaubwürdig erwiesen. Dann will Plümicke „in einer der breslauschen öffentlichen Bibliotheken drei Schlussscenen eines in altem Mönchslatein auf Pergament geschriebenen Klosterschauspiels, hinten mit der noch ziemlich leserlichen Jahreszahl DCCCVVV (815) versehen, die etlichen alten Handschriften zu Umschlägen diente, als eine unbemerkte Seltenheit des Alterthums" aufgefunden haben. Allein wenn schon auffallend ist, wie unbestimmt über diesen nicht geradezu unerheblichen Fund die Mittheilung lautet, wenn befremden muss, dass die betreffende Bibliothek nicht namhaft gemacht wird, nichts von dem Inhalt dieser Schlussscenen verlautet, um das vorgebliche Alter verificiren zu können, so ist die von Andern aufgestellte Vermuthung, dass es sich um die Bruchstücke eines abgeschriebenen Schauspiels aus den Zeiten der Römer handeln werde, das Glimpflichste, was von Plümickes Versicherung zu halten. Denn so alt

auch die Klosterschauspiele sind, nach Schlesien ist das Christenthum erst im zehnten Jahrhundert gedrungen, und jene von keinem Zweiten wieder entdeckte Handschrift kann daher, wenn die Jahrzahl richtig, nur fremdes, verschlepptes Product sein. Auch die Benedictiner-Nonne Roswitha, welche um 980 im Kloster Gandersheim am Harze lebte, und lächerlicher Weise von Seidel und Schurzfleisch Helene von Rossow genannt wird, obschon Geschlechtsnamen dieser Art gar nicht so alt sind, was aber selbst die neuesten Theatergeschichtsschreiber nicht abgehalten hat ihr diesen Namen wieder beizulegen, ich sage: auch diese Nonne gehört keineswegs in die Geschichte des deutschen Schauspiels. Denn die von ihr verfassten und dem Terenz nachgeahmten Stücke sind nur dialogische Dichtungen, geschrieben in der Absicht, die unter den Nonnen beliebte Lectüre des Terenz zu verdrängen, die weltliche Lust im weiblichen Busen zu ersticken und dafür Liebe zum himmlischen Bräutigam zu entzünden.

Die dramatische Kunst in Deutschland wurzelt wie anderwärts theilweise in der theatralischen Feier kirchlicher Feste, welche seit dem elften Jahrhundert als wichtiges Cultusmittel benutzt und zu ganz besonderer Eigenthümlichkeit ausgebildet wurde. Die geistlichen Schauspiele also, beschränkt auf Bibelstoff und Legende, sind das Fundament, auf welchem sich auch das deutsche Theater einerseits in die Höhe gerichtet hat. Diese Stücke, anfänglich nur in Gesang, dann aus einer Mischung von Gesang und Rede bestehend, kamen in den Kirchen selbst zur Aufführung. Als sie aber mit dem Aufschwunge, den Poesie und Künste im zwölften Jahrhundert nahmen, an Stoff und Personenzahl eine immer grössere Ausdehnung gewannen, vornehmlich auch aufhörten lateinisch zu sein, womit das zuhörende Publikum bedeutend anwuchs, konnte das Singechor in den Gotteshäusern nicht länger die Bühne repräsentiren, man musste besondere Bühnen auf Kirchhöfen oder Plätzen vor Kirchen und Klöstern errichten. Deuteten nun schon die geweihten Orte noch immer an, dass man die geistlichen Stücke lediglich als integrirende Bestandtheile des Gottesdienstes zu betrachten habe, so traten sie doch mit der Verlegung aus den heiligen Hallen in ein neues Stadium vermehrter Oeffentlichkeit, welches durch Beeinflussung des Geistes der französischen Mysterien sich noch mehr umgestaltete, indem man anfing rein volksthümlichen Anforderungen Rechnung zu tragen.

Eine dieser Anforderungen war Heranziehung des Komischen, und der erste Typus desselben der Teufel, die ersten komischen Stücke die den Franzosen nachgeahmten Teufeleien. Der Grund, warum der Teufel eine komische Figur abgiebt, ist sein Hochmuth, sein Stolz, der ihn zum Falle gebracht hat. Da es nun aber dem Menschen oft eben so geht, dass auf Hoffart und Ueberschätzung Demüthigung und Beschämung folgen, so lag die weitere



Ausbildung komischer Figuren sehr nahe. An eine Trennung des Erhabenen und Profanen, des Ernsten und Komischen kann selbstverständlich auch bei den deutschen Mysterien nicht gedacht werden. Bald verwebte man in die geistlichen Stücke auch Markt- und Prügelscenen, und zu weiterer Erhöhung plumper Spässe diente ausser kläglichen Judengestalten die Einführung eines Quacksalbers und Marktschreiers mit seinem verschmitzten Knecht Rubin. Ebenso bürgerten sich die Aufführungen mit untermengten allegorischen Figuren oder blos solchen in Deutschland ein. Uebrigens trieb man die Sache auch bei uns so sehr in's Grosse, dass oft einige hundert Personen auftraten, was nur dadurch möglich war, dass viele weltliche Personen sich aus Liebhaberei zur Mitwirkung drängten. Die Aufführung von Mysterien und Moralitäten ging sogar selbstständig in die Hände von Laien über, und bald nachher fing man auch an sie als Erwerbsmittel zu benutzen. So kam zu Ostern des Jahres 1558 nach Cöln ein gewisser Heinrich Wirre aus Solothurn, versehen mit Zeugnissen von oberdeutschen Städten, welche ihn als geschickten Darsteller der Leidensgeschichte Christi rühmten.

Einen unglücklichen Erfolg hatten „die zehn Jungfrauen", die in Eisenach 1322, nach Ostern, von der Geistlichkeit und den Klosterschülern gegeben wurden, im Thiergarten vor der Stadt, in Gegenwart Friedrichs, Landgrafen von Thüringen und Markgrafen von Meissen. Maria und alle Heiligen verwandten sich auf das Nachdrücklichste für die thörichten Jungfrauen, und bemühten sich, die Zurücknahme des Urtheils der Verdammnis zu bewirken. Aber Christus blieb unerbittlich. Da entfernte sich der Landgraf entrüstet mit dem Ausrufe: „Wenn solche Fürbitten nichts helfen, was ist dann der Glaube des Christen!" Vom Schlage getroffen, von Seelen- und Körperleiden gefoltert, fand der Unglückliche erst nach viertehalb Jahren Erlösung durch den Tod.

Ferner meldet die Berliner Chronik von öffentlichen geistlichen Spielen, welche die Franziscaner des grauen Klosters daselbst im vierzehnten Jahrhundert gehalten hätten, und deren Verfasser der Pater Ambrosius Hellwich gewesen sei.

In Schlesien und Böhmen fanden die Mysterien im vierzehnten Jahrhundert unter Karl IV. Schutz und Verbreitung.

Im Jahre 1412 spielte man zu Bautzen auf dem Markte eine Komödie von der h. Dorothea. Ein Theil des Löbauschen Hauses, auf dessen Dache viele Menschen Platz genommen, stürzte bei der Gelegenheit ein und zerschmetterte 33 Personen. Diese traurige Begebenheit, sagen die Jahrbücher, machte der Kurzweil ein Ende und man spielte seitdem nicht mehr.

Als Kaiser Sigismund 1417 wiederholt in Costnitz war, führte man ein Mysterium von der Geburt Christi, der Ankunft der



Weisen aus dem Morgenlande und dem Bethlehemitischen Kindermord vor ihm auf.

In Wien gab man 1473 das „Spiel von der Besuchung des Grabes und der Auferstehung Gottes."

Zur Verherrlichung der Macht der Fürbitte Mariä unter Behandlung der Fabel von der Päpstin Johanna schrieb der Messpfaffe Theodor Schernberk um 1480 ein Stück, das aber erst 1565 zu Eisleben, von Hieronymus Tilesius herausgegeben, unter folgendem Titel erschien: „*Apotheosis Joannis VIII. Pontificis Romani.* Ein schön Spiel von Frau Jutten, welche Papst zu Rom gewesen, und aus ihrem päpstlichen *Scrinis pectoris* auf dem Stuhl zu Rom ein Kindlein zeuget, vor 80 Jahren gemacht und geschrieben, jetzt aber neulich funden, und aus Ursachen, in der Vorrede vermeldet, in Druck gegeben." In diesem Stücke treten auf: Luciper, Unversün, Satanas, Spiegelglanz, Federwisch, Nottir, Astrot, Krenzelein — lauter Teufel; ferner Lillis, des Teufels Grossmutter; Papst Jutta; Clericus, des Papstes Buhle; *Magister Noster Parisiensis;* Basilius, Papst; 4 Cardinäle; *Senator*, ein römischer Rathsherr; Simson, vom Teufel besessen; *Christus Salvator;* Maria; St. Nicolaus; die Engel Gabriel und Michael; *Mors*, der Tod. Die Handlung beginnt im Höllenschlund, woselbst Luciper sein ganzes Gesindel zusammenruft, das dann einen Rundtanz mit Gesang vollführt, und zwar singt Unversün vor, und die andern nach:

Luciper in deinem Throne
Rimo Rimo Rimo
Warest du ein Engel schone
Rimo Rimo Rimo
Nun bist du ein Teufel greulich
Rimo Rimo Rimo.

Während nun aber im Himmelsraume der Heiland neben seiner Mutter, umgeben von Engeln und Heiligen thront, springt Lillis unter die Teufel und spricht:

Hie laufe ich traun auch mit umher.
Und mich nimmt gross Wunder,
Wess ihr euch habt vermessen,
Dass ihr meiner habt vergessen,
Und kann ich doch gar höflich geschrecken,
Und will an den Reihen gelecken.
Auch kann ich gar weidlich geschwanzen,
Und mich verdrehen an diesem Tanzen,
Darum sollt ihr nicht mit mir grunzen,
Lasst mich auch schütteln die alten Runzen.
Und lasst mich auch helfen singen
Und meine rostrige Kehle erklingen
Bei dem edlen guten Gesang.
Dess sollt ihr allweg haben Dank.

Die Herren der Hölle beginnen hierauf den Rundgesang und Tanz noch einmal, worauf Lillis, äusserst befriedigt, Luciper auffordert, dass er den Cumpanen den Zweck ihrer Zusammenberufung kund thue. Dieser erklärt nun, dass er eine gelehrte Jungfrau Namens Jutta erblickt habe, welche als Mann verkleidet auf die hohe Schule nach Paris ziehen wolle, um eine Rolle in der Welt zu spielen. Er wünsche, dass sie in ihren ehrgeizigen Plänen um den Preis ihres Seelenfriedens bestärkt werde. Satan und Spiegelglanz übernehmen bereitwilligst die Mission, den Sinn der Jungfrau so zu bethören, dass sie schliesslich eine Beute der Hölle werden muss, erbitten sich aber vorher zum Gelingen des Werkes den Segen Lucipers, der ihnen mit den Worten wird:

Olleid molleid prapil crapil morad
Sorut lichat michat merum serum rophat,
Das sind alles verborgene Wort,
Die ihr nie von mir habt gehort,
Damit sei über euch mein Friedgeleit,
Nu fahrt hin und seid gemeit.

Die zwei Teufel kommen nun zur Jungfrau Jutta, und befestigen sie in der Absicht mit ihrem Buhlen, der hier Clericus genannt wird, nach Paris zu ziehen, worauf die höllischen Boten zu ihrem Fürsten zurückkehren und sich den Lohn ausbitten, den ihnen Luciper mit den Worten verheisst:

Doch sollt ihr von mir haben zu Lohne
Eine feurige Krone,
Die ist gar wohl geflochten und behangen
Mit Nattern und mit Schlangen.

Nun tritt Jutta mit ihrem Buhlen hervor, setzt ihm auseinander, dass sie, in Manneskleidern gekleidet, mit ihm unter dem Namen Johann von England nach Paris zu ziehen beabsichtige, womit dieser einverstanden. Sie gehen dann von der einen Seite ab, um gleich wieder auf der andern, bei einem Magister in Paris zu erscheinen, bei welchem sie ihre Studien beginnen. Diese Studienzeit anzudeuten lesen sie in einem Buche, während etwas gesungen wird. Wie der Gesang schweigt, ist die Studienzeit vorüber, und beide werden zu Doctoren gemacht. Mit dieser neuen Würde begeben sie sich nach Rom, um dem Papste ihre Dienste anzubieten. Sie werden auf Fürsprache der Cardinäle angenommen, erlangen ebenfalls den Rang eines Cardinals, und als Basilius stirbt, wird Jutta an seine Stelle gesetzt. Sie ist eben gekrönt worden, steht auf dem Gipfel ihrer ehrgeizigen Wünsche, umgeben von allem kirchlichen Prunk, da tritt ein römischer Rathsherr mit seinem Sohne heran, begehrend dass Jutta den Teufel banne, von welchem Simson besessen. Die Päpstin in Männergewand verweigert dies für den Augenblick, „weil sie sich vor dem Teufel fürchtet“, und

fordert die anwesenden Cardinäle zur Austreibung des bösen Geistes auf. Dieser ist Niemand anders als der Teufel Unversün, der nun aus dem Besessenen herausspricht:

Nu schweig, du Papst, von deinem Klaffen,
Und gebeut nicht deinen Pfaffen,
Denn sie sollen mich nicht von hier treiben,
Auch so will ich wol hierinne bleiben,
Bis dass du selber kömmest,
Und mir die Gewalt benehmest,
Das sag ich dir auf dieser Fahrt:
Und wären sie noch so wohlgelahrt,
So sollen sie mich nicht verdringen,
Noch mit keiner Gewalt bezwingen;
Darum lassen sie ihr Klaffen bestehen,
Anders es soll ihnen mit mir nicht wohl ergehen.

Da denn der böse Geist den Cardinälen trotzt, muss also der Papst selber den Bann über ihn aussprechen, worauf er zwar von dannen fährt, aber nicht ohne Jutta vorher zu blamiren:

Sint ich ja räumen soll allhier,
So höret all in diesem Saal von mir,
Dass ich das nicht durch sein Geheisse thu,
Sondern Gott will es haben nu,
Das spreche ich sicherleich;
Nu höret zu alle gleich,
Die hie in diesem Saal gesammelt sind:
Der Papst der trägt fürwahr ein Kind.
Er ist ein Weib und nicht ein Mann,
Daran sollt ihr kein Zweifel han,
Darum seid ihr jämmerlich betrogen,
Und mit Blindheit umzogen,
Dass soll sie allzuhand
Von euren Augen werden geschandt,
Und ihre Schande soll ich erzeigen,
Jetzund in diesem kühlen Maien,
Darum dass sie mich hat vertrieben:
Sonst wär sie wohl mit Frieden vor mir blieben.

Papst Jutta.

Nu schweig, du böser Volant!
Du hast mich dick und voll geschandt,
Und wollst mich gern bass schänden,
Und viel Laster zuwenden;
Darum dass du das nicht kannst gethun,
Fügest du mir solche Gefährte zu,
Der ich doch wol entbehr,
Du böser Betrüger!

Unversün.

Ich will dein Betrüger sein
Bis dass vergehet der Wille mein,
Sint dass du ein Päpstin bist genannt,
So muss ich von dir weichen zuhand,
Kommst du aber wieder in meine Gewalt,
Ich will dir's vergelten hundertfalt,
Und will dich setzen gar unsachte nieder,
Und machest du dich noch so fromm und bieder.

Der Teufel verschwindet nun, und das Stück spielt sofort weiter im Himmelsraum, wo sich Christus gegen seine Mutter über die Schmach ausspricht, welche der Kirche widerfahren, und dafür Tod und Gnadenlosigkeit über Jutta verhängen will, welche unten auf der Erde, von Geistlichkeit und Volk verabscheut und geflohen, im Bewusstsein ihres Frevels zusammengesunken ist. Maria weiss jedoch den Sinn ihres Sohnes milder zu stimmen, so dass Juttas Seele nicht verloren sein soll, wenn sie die Fürbitte derselben begehren würde. Gabriel muss darauf zu Jutta nieder und ihr den Tod verkündigen, welche traurige Nachricht sie bussfertigen Sinnes empfängt. Nun ruft Christus den Tod herbei, der sich mit folgenden Worten stellt:

Hie bin ich bereit, heiliger Gott,
Und will gern halten dein Gebot;
Wenn ich bin greulich und grausam
Alles das mir je fürkam,
Sei stark oder dicke,
Wenn ich es recht erblicke,
Ich geb ihm einen solchen Schlag,
Dass er ewiglich an mich gedenken mag;
Ich messe ihn in die Länge und in die Breiten,
Dass er meiner kaum mag erbeiten,
Ich treibe solchen Gespug,
Dazu solchen Unfug,
Dass ihm die Seele in dem Leibe
Nirgend mag gebleibe:
Ich kann ihm einen Kohl gekochen,
Dass ihm knacken alle Knochen,
Auch gebe ich ihm zu trinken Bier von starkem Hopfe
Dass sich ihm verwenden die Augen im Kopfe:
Zuletzt komm ich ihm auf das Herze,
Da muss die Seele leiden grosse Schmerze,
Bis dass sie räumet dieselbige Statt
Die sie lange besesen hat:
Es kann mich nichts erbarme,
Mir ist der Reiche wie der Arme.

Der Deutsche als der Wahle (Welsche),
Ich rücke sie alle aus ihrem Saale,
Und müssen von mir leiden den Tod.
Auch ward noch nie kein Mund so roth,
Ich mache ihn wol missefahr,
Ich breche die lichten Augen klar,
Ich haue sie hin als das Heue,
Ich fürcht auch Niemands Dräue,
Ich wirke, ich wirke greuleich,
Mir ist der Riese mit dem Zwerg gleich,
Was von der Erde ist geboren
Das ist zumal mit mir verloren.
Hierum will ich, himmlischer Gott,
Mich aufmachen also trott,
Und will nicht länger getagen,
Und will das Weib darum fragen,
Was sie damit gemeinet hat,
Dass sie solche Missethat
Hat wieder dich begangen,
Darum will ich sie anlangen:
Und wäre sie noch so klug und weise,
So soll sie doch nichts aus meinen Händen reissen.

Er kommt also zu Jutta, und redet grimmig zu ihr:

Ich habe dir gar lange nachgekrochen,
Manches Jahr und manche Wochen.

Sie aber betet um Begnadigung ihrer Seele. Und in der höchsten Noth, da sie sterbend gebären soll, singt und ruft sie Maria an, welche vom Himmel herab ihr Trost einflösst. Dem Tod wird darüber die Zeit etwas lang, und er schreit deshalb:

Nu höre auf mit deinem Klaffen,
Ich muss mein Geschäfte schaffen,
Allhier an dieser Statt,
Wenn du machst mich mit deinem Reden matt.
Dass du im päpstlichen Wesen hast gestanden,
Dess sollst du werden zu Schanden;
Nimm hin den Schlag bei das Ohr zuhand,
So wird dir wohl bekannt,
Warum ich bin geschickt zu dir,
Das sollst du gänzlich glauben mir:
Darnach hab dir den Herzensstoss,
So würdest du des Todes Genoss;
Fall nieder zu der Erden,
Und lass dein Kind geboren werden,
Das du lange hast getragen.
Nu schlag ich dich auf deinen Kragen

Und gebe dir den letzten Schlag,
Und schlaf bis an den jüngsten Tag.

„Hie fällt Papst Jutta zu der Erden, gebiert ihr Kind“ und ruft unter Todesschmerzen von Neuem die Himmelskönigin an. Unterdessen entfernt sich der grimmige Mors. „Jutta stirbt in der Geburt, das Volk läuft zu, hebt das Kind auf“, wobei auch die Teufel Unversün und Nottir sich einstellen, um unter Hohn und Spott die Seele der Päpstin zu Luciper zu bringen, der sie mit seinem Gehilfen Krenzelein und Astrot peinigt.

Luciper.

Traun, die will ich fröhlich empfahn
Und einen guten Muth mit ihr han,
Hie in dieser Höllen,
Mit allen meinen Gesellen,
Die sollen sie quälen sehre,
Dass sie mag schreien über die Ehre,
Die sie auf Erden hat gehat;
Auch soll sie werden satt
Von dem höllischen Stanke,
Der soll ihr gemacht sein nicht zu Danke,
Und will sie dazu wohl bedenken,
Und will ihr Schwefel und Pech schenken,
Damit lohne ich ihre Missethat,
Die sie wider Gott begangen hat,
Und ihr soll geschehen solch Ungemach,
Dass sie nicht mehr hat denn Weh und Ach!
Nu komm her, Teufel Krenzelein.
Und geuss ihr zu dem Hals hinein
Den faulen und stinkenden Höllentrank,
So wird ihr die Zeit nicht lang.

„Da geusst ihr Krenzelein aus einer Flaschen in den Hals, und spricht:“

Frau Päpstin, den Höllentrank sauer und nicht süsse
Trinket, damit sollt ihr büssen
Was ihr wider Gott habt begangen.
Darnach wollen wir euch mit feurigen Zangen
Jämmerlich zerkratzen und zerreissen,
Das soll uns gar nicht verdreussen,
Und wollen euch die Haut wohl beren
Und mit scharfem Krauel verzehren,
Dass du sollst nicht wissen wer du bist:
Dess bis bericht' zu dieser Frist.

Zum grossen Aergernis der Quälgeister schreit die arme Seele fortwährend zu Maria.



S p i e g e l g l a n z.

Nu schweig, du böser Lasterbalg,
Ich schlag dich anders auf deinen Balg,
Mit Hauen und mit Külen (Keulen),
Dass du es möglichst sollt fühlen,
Willst du denn nicht von Reden lan,
So will ich dich werfen und schlan,
Dass es dich verdrüssen mag
Bis an den jüngsten Tag.

Sie lässt sich aber durch keinerlei Drohungen zum Schweigen bringen. Unterdessen versammeln sich auf der Erde die Cardinäle um zu berathen, wie die grossen Strafen, mit welchen Gott Rom heimgesucht hat, abzuwenden. Gott hat sich, wie die Cardinäle finden, für den Betrug, dem ihm Jutta gespielt, durch Blutregen, Hungersnoth, Theurung und Erdbeben gerächt.

P r i m u s C a r d i n a l i s.

Dieweil der Papst uns hat gelogen,
Und uns alle mit einander betrogen,
Dass er ist gewest ein Frauen,
So müssen wir wohl zuschauen,
Dass solches nicht mehr geschehe,
Und uns Hohn und Spott übergehe,
Darum wollen wir keinen zum Papst han,
Wir seien es denn gewiss, dass er sei ein Mann;
Wir wollen einen Stuhl lassen machen,
Der da dienet zu solchen Sachen,
Da soll sich der neue Papst begreifen lan,
Wie es ist um ihn gethan,
Dass man da erkenne
Ob er sei ein Hahn oder eine Henne.

Vor allen Dingen wird aber zur Abwehr fernerer Strafen Gottes eine grosse Procession für nöthig gehalten und in Scene gesetzt, während die Teufel sich zu neuen Martern rüsten und darüber conferiren.

F e d e r w i s c h.

Herr Luciper, du darfst dafür nicht sorgen,
Den Schimpf will ich ihr nicht borgen,
Auch will ich ihr den Pelz wohl lausen,
Dass ihr ewiglich vor mir mag grausen.

N o t t i r (zu Juttas Seele).

Nu komm her, du böser Lasterbalk,
Wir wollen dich eins beren als den Kalk,
Um deine Missethat,

Die du hast gethan wider den ewigen Gott;
Ich hab dir ein Bier gebräuet,
Darin soll dein Pein sein verneuet,
Das ist gemacht von starkem Hopf,
Das sollst du trinken in deinen Kopf,
Und sollst davon wohl erschwitzen
In dieser Hölle Pein und Hitzen,
Das du lieber mögest wollen du wärest nie geborn;
Nu thu auf das Maul ohne Zorn,
Ich will dir den Trank eingiessen
Und sanfte lassen hinein fliessen.

Jutta schreit unter dieser Procedur ganz entsetzlich gen Himmel, so das Maria und der h. Nicolaus sich dringlichst bei Christus für sie verwenden, der sich aber taub stellt. Endlich nach erneuerten und sehr ernsten mütterlichen Vorhaltungen zeigt er sich gerührt und ertheilt dem Engel Michael den Befehl, die arme Seele zu erlösen und in den Himmel zu führen. Die Teufel wollen sich freilich diesem Vorhaben widersetzen, allein Michael schlägt sie mit dem Schwerte zurück, und führt die Sünderin in den Kreis der Seligen, wo sie Christus willkommen heisst. Damit schliesst das Stück.

In Frankfurt am Main war Jahrhunderte lang die Darstellung des Leidens Christi üblich. Es wurde 1506 zum letzten Male mit 267 Personen auf dem Platz am Römer aufgeführt, wobei weder das Krähen des Hahnes bei Petri Verleugnung, noch der Donner der Auferstehung fehlte, und auch der Satan spielte darin seine Rolle. Aus etwas späterer Zeit wird uns berichtet, dass dort die Buchdrucker- und Schuhmachergesellen die Geschichte vom verlorenen Sohn „täuschend" gegeben hätten.

Zu Freiberg in Sachsen wurden alle 7 Jahre geistliche Schauspiele veranstaltet, welche aus der Fastenzeit allmälig auf das Pfingstfest verlegt worden waren. Die drei Feiertage nacheinander waren sie auf dem Markte in der Weise veranstaltet, dass am ersten die biblische Urgeschichte vom Fall der Engel, der Schöpfung der Welt, ein sehr häufig bearbeiteter Stoff etc. bis zur Ausstossung des ersten Menschenpaares dargestellt wurde, worüber der Dichter Bocerus als Augenzeuge viel des Erhebens macht. Um 1516 bestellte man den Stadtrichter zum Director der spielenden Gesellschaft. Die Personen selbst waren: Gott-Vater, die Engel Raphael, Michael und Gabriel, die Teufel Lucifer, Belial und Satan, drei andere Teufel, Adam und Eva, die Schlange, sechs gut gerathene und ebensoviel ungerathene Kinder Adams. Den andern Tag waren 67 Personen nöthig, um die Erlösung der Welt darzustellen, und keine kleinere Zahl um am dritten Tage das Weltgericht aufzuführen, wo als Actricen auch die göttliche Gerechtigkeit und Barmherzigkeit auftraten. Herzog Georg war mit seinem ganzen

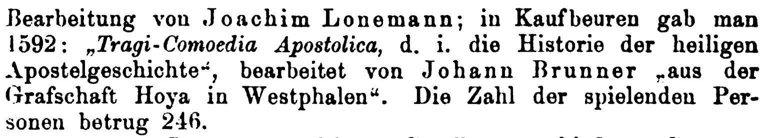
Hofstaat von Dresden da und erquickte sich nebst Tausenden von Zuschauern an dem grotesken Schauspiele. Nur noch einmal, und zwar 1523, wurde es in Scene gesetzt. Die fortschreitende Aufklärung machte dem blödsinnigen Mischmasch von Kunst und religiösem Cultus, von Ernst und Spott ein Ende.

Zu Freiburg im Breisgau wurde im sechzehnten Jahrhundert ein Stück in lateinischer Sprache gespielt, welches von Jacob Frey, Stadtschreiber zu Mauersmünster unter dem Titel: „Vom armen Lazaro und dem reichen Mann" übersetzt worden. Als handelnde Personen erschienen darin u. a: 8 Teufel, 3 Priester, 2 Aerzte. Vater Abraham, einer Namens Ehrenhold, ein Proclamator, ein feister Pfaffe, ein altes Weib und die Magd des reichen Mannes.

Die Parabel vom reichen Mann ist mehrfach zu Religionsdramen bearbeitet worden. Besonders bemerkenswerth ist ein sobenanntes Schaustück von Johann Criginger vom Jahre 1555. Die handelnden Personen darin sind: Actor, „welcher die Vorrede der Action recitirt, und alles weil man agirt, ordnet und schafft": Argumentator, „welcher die Summe oder den Inhalt dieser Action anzeigt"; Conclusor, „welcher am Ende die Action beschliesst": Deus, Angelus, „welcher die Seele Lazari holt"; Abraham; Treu-Eckhart; Sollicitus, „ein armer Bürger oder Handwerksmann"; Lazarus; zwei arme Schüler; Kämmerer; Spittelknecht; Meister Hans, der Schneider: Nabal, der reiche Mann; Sarkophilia, sein Weib: 5 Brüder des reichen Mannes: 3 Knechte desselben; Conviva, ein Gast; Küchenmeister; Jäger; Fischer; Waidmann; Tischdiener; Koch; Kellner; Stocknarr; Schliesserin; Ancilla; der zeitliche Tod; der ewige Tod; Satan; 6 „scheussliche" Teufel („man mag auch noch mehr Teufel verordnen"). Ausser diesen treten als „stumme" Personen auf: „etliche Engelein, welche im Himmel singen sollen; item die Seele Lazari, ein schön Knäblein in ein weisses Kittlein angezogen; item die Seelperson des verdammten reichen Mannes, ein Knab, der unter Augen, an Händen und Füssen kohlschwarz ist, in einem schwarzen Kittel"; endlich mehrere Bettler, Knechte, Narren, Knaben, Mägde, Närrinnen, Jäger, Fischer, Trommelschläger, Pfeifer, Geiger, Sänger, Saitenspieler und „geharnischte" Bürger.

Allegorische Teufel spielen im verweltlichten Kirchendrama noch sehr lange eine Rolle. So kommen in Georg Mauricii „schöner Komödie vom Nabal, genommen aus dem ersten Buch Samuelis 25. Capitel" (1607), unter 45 darstellenden Personen ein „Saufteufel" und „Aufruhrteufel" vor.

In Cöln führte man in den sechziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts „Judith und Holoferners" auf; ein paar Decennien später in Zittau „die Belagerung von Bethulia" aus dem Buche Judith, die Geschichte Josephs, Daniel in der Löwengrube etc.; in Zürich 1566 die Belagerung von Babylon; in Magdeburg 1590 die Geschichte vom reichen Mann und armen Lazarus, nach einer



Bearbeitung von Joachim Lonemann; in Kaufbeuren gab man 1592: „*Tragi-Comoedia Apostolica,* d. i. die Historie der heiligen Apostelgeschichte“, bearbeitet von Johann Brunner „aus der Grafschaft Hoya in Westphalen“. Die Zahl der spielenden Personen betrug 246.

Am 22. Januar 1662 führten Gesellen verschiedener Gewerke zu Aschaffenburg ein Stück auf, welches den Titel führte: „*Medicus Salutis,* das ist Christus Jesus von seinem himmlischen Vater gesandt auf die Erden zu Trost und Hülf“. Von dieser Schaustellung liegt mir ein Programm vor, wie man sie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert an angesehene Zuschauer gedruckt oder geschrieben zu vertheilen pflegte, und ist danach der Gang und Inhalt folgender:

„Prologus oder Vorred. Denselben haben zwo Personen, *Voluptas et Dolor,* das ist der Schmerz und die Wollust; diese stellen uns in einer lieblichen Musik für Augen durch *Scenas mutas* den Inhalt des ganzen Spiels.

Erste Handlung. 1. Aufzug. Die 4 Theil der Welt, als nämlich Europa, Asia, Afrika, Amerika, beschreiben die unterschiedliche Anmuthungen und *Passiones* der Menschen auf dieser Welt. 2. Aufzug. Unterschiedliche arme presshafte Leut, als ein Blinder, ein Lahmer, ein Tauber, ein Podagrämischer, ein Lumpensüchtiger, ein Scheeler, ein Wassersüchtiger, ein Buckelter, klagen einander ihre Noth, werden aber sämmtlich vom Bettelvogt getröstet und unterwiesen. 3. Aufzug. Ein *Philosophus* tritt herfür, und kann sich nit genug verwundern, warum Gott so viel Krankheiten zulässt, dem die göttliche Providenz gründlichen Bericht und Antwort giebt. 4. Aufzug. Des Pharisäers Almosengeben wird beschrieben, indem derselbe einen Trompeter voran schickt, und sich bei den Armen gewaltig herfürstreicht. 5. Aufzug. Lucifer wird unwillig, dass hin und wieder so viel fromme, arme, presshafte Leut giebt, berathschlagt sich derhalben mit den Seinen, wie der Sach sei vorzukommen; die geben ihm einen lächerlichen Anschlag mit einer Leier und Sack voll falschen Geldes. (Folgt eine kurze Musik Symphonie.)

Zweiter Handlung Inhalt. Die h. Apostel verkündigen den Armen, dass gegenwärtig sei Messias. 1. Aufzug. St. Petrus lauft eilends zum Bettelvogt, giebt ihm zu verstehen, dass Messias schon da sei. 2. Aufzug. Die Armen finden das Geld, so ihnen die Teufel an den Weg gelegt, sammt der Leier, machen sich derowegen lustig und guter Dinge. Unterdessen erhebt sich ein Gezänk, und die Bettler schlagen einander wegen des Geldes. 3. Aufzug. St. Thomas der Apostel kommt ohngefähr zu dem Gezänk der Armen, giebt ihnen ein gutes Capitel, und macht dass sie sich wiederum versöhnen. 4. Aufzug. Als die Schriftgelehrten und Pharisäer hielten Synagog, und disputirten von der Zukunft *Messiae,* zeigt ihnen der Bettelvogt an, was ihm Petrus von Christo

verkündigt. 5. Aufzug. Deshalben wird Petrus berufen zur Synagog, will aber nicht kommen, sondern nimmt die Schriftgelehrten tapfer her mit Wörtern. *Chorus.* Christus in der Mitten der h. Engeln ladet durch eine liebliche Musik zu sich alle Kranken und Armen.

Dritte Handlung. Wie die Kranken von Christo curirt und geheilt werden. 1. Aufzug. Die Armen begehren vom Judas, als welcher den Beutel hat, ein Almosen, erlangen aber nichts als rauhe Worte. 2. Aufzug. Dieses klagen sie Christo und seinen Jüngern, dahero Christus *Judae* die Leviten liest, und gebietet ihm Almosen zu geben. Worauf Christus die Armen katechisirt und einem jeglichen seinen Text sagt, deswegen einer nach dem andern davon wischt. 3. Aufzug. Der Blinde will lieber vom Marktschreier geholfen werden als von Christo, wird aber hässlich betrogen, indem er neben Verlust seines Geldes auch noch lahm dazu wird. 4. Aufzug. *Ratio et Fides*, das ist die Vernunft und der Glaub beweinen die Thorheit der armen Menschen. Der Blinde erkennt seine Narrheit, wird aber von seinen Gesellen wie auch von den Aposteln ausgelacht. 5. Aufzug. Zur Bedenkung dessen streiten untereinander die Gerechtigkeit und die Barmherzigkeit. Christus giebt den Palmzweig der Barmherzigkeit. 6. Aufzug. Christus aus Vorbitt St. Petri heilet allerlei Kranke und Presshafte, welche mit Freuden davon springen, sonderlich der Gichtbrüchige mit seinem Bett. 7. Aufzug. Der verstorbene Jüngling der Wittfrau zu Naim wird von Christo auferweckt zum Leben, deswegen die Juden sich entsetzen. 8. Aufzug. Nachdem nun die Kranken und Armen also curirt sind, vergessen sie ihres Heilands und *Messiae*, fangen an ein lustiges Leben, dahero die Teufel das *Gaudeamus* singen. — Das Spiel ist aus, man gehe nach Haus".

Es kann hier der Ort nicht sein, uns noch weiter in einzelnen Anführungen zu ergehen; es muss uns genügen zu wissen, dass Aufführungen von Religionsdramen, allerdings immer mehr verweltlicht, bis in das vorige Jahrhundert hinein stattfanden. Diese lange Dauer war übrigens nur durch das Aufkommen der sogenannten Schulkomödie, zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, möglich, welcher sich späterhin die Protestanten als ein Mittel zur Verbreitung ihrer dogmatischen Ansichten bemächtigten, dann die Jesuiten zur Wiederbelebung des Mysteriums, obgleich in modernisirten Formen, neben allen erdenklichen sinnlichen Anreizungen komische Zuthaten dabei nicht verschmähend; also mehr noch denn die Lutheraner die dramatische Kunst als Bundesgenossin ihrer Kirche betrachtend. Als der Jesuitenorden durch Clemens XIV. aufgehoben wurde (1773), verlor das religiöse Drama den letzten Anhalt, denn die protestantische Schulkomödie mit ihren symbolischen Gestalten hatte schon längst aufgehört fruchtbringend zu sein, musste endlich Nahrung und Regel von der öffentlichen Bühne

entlehnen, konnte aber ihr Dasein auch dann nicht weit über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bringen[97]).

Die Mysterien im engeren Verstande, die rein geistlichen Schauspiele waren hauptsächlich durch die Kirchenspaltung bedeutend in Verfall gerathen; selbst in ganz katholisch verbliebenen Städten konnten sie sich nicht im alten Glanze der Oeffentlichkeit behaupten. Das Mysterium flüchtete sich aus dem Gewirr der Städte in die der Aufklärung unzugänglicheren Gebirgsdörfer; nur unter den Bauern, besonders in Tyrol, Oberbaiern und Kärnthen erhielt es sich seit dem sechzehnten Jahrhundert bis auf unsere Tage. Wir erinnern an die tagelangen, doch alle zehn Jahre blos im Sommer stattfindenden Passionsaufführungen in den oberbairischen Dörfern Mittenwald und Oberammergau, von denen unsere Journale ausführliche Nachrichten und Abbildungen gebracht haben und bringen, so dass wir nur auf diese zu verweisen brauchen. (Besonders lesenswerthe Monographien über das Oberammergauer Passionsspiel schrieben Eduard Devrient und H. Holland.)

Die Tyroler Bauernkomödien, welche Kaiser Josef II. vergebens abzustellen suchte, sind ein Seitenstück dazu. Sie wurden gewöhnlich im Sommer auf den Dörfern, besonders in der Umgebung von Innsbruck aufgeführt, nur haben sie in der Jetztzeit ihre ehemalige Harmlosigkeit eingebüsst. In der Stadt wird z. B. durch ungeheure Zettel bekannt gemacht, wo und wann gespielt wird, und man speculirt lediglich damit. Der Stoff der Stücke ist stets religiösen Inhalts, die Sprache in Reimen, einige sind über hundert Jahre alt, und diese sind Darstellern und Zuschauern die liebsten. An jedem Festtage wird irgendwo eine Komödie aufgeführt. Die Bühne ist auf einem freien Platz von Brettern erbaut, aber meist gegen die Sonne gerichtet, so dass die Darsteller mit geschlossenen Augen agiren müssen. Gegen 2 Uhr Mittags ist der Anfang, das Ende erst gegen Abend. Hauptpersonen kommen wenige vor, desto mehr dagegen Nebenrollen. Sobald eine von diesen fertig ist, geht der Darsteller in's nächste Wirthshaus, wo er das Spiel der anderen kritisirt und über schlechte Besetzung der Rollen klagt. An diesen Tagen geschieht es den Bauern, wie unsern Schauspielern von Profession: das miserabelste Subject ist ein nicht zur Geltung gelangtes Genie, niedergehalten durch ein feindliches Geschick oder ein unverständiges, undankbares Publikum: jeder Darsteller von Nebenrollen ist ein Seidelmann oder Dessoir, sobald ihm nur deren Fächer überwiesen werden: Nirgend ist ja die faule Renommisterei mit Fähigkeiten und Leistungen, das groteske Aufblähen grösser als im Schauspielerstande. Um auf unsere Tyroler Bauern zurückzukommen, so wird das Geld, das man für die Plätze löst, für den Bau der Bühne, Decorationen, Kleidung etc., der Ueberrest aber theils für die Kirche, theils zum Schmause verwendet: dafür aber liefert die Kirche Monstranzen, Cruzifixe,

Leuchter, ja den ganzen Ornat der Geistlichkeit zur Komödie. Für die weiblichen Rollen werden als mächtiges Zugmittel die geschicktesten und schönsten Mädchen ausgesucht. Zwischen den Coulissen, einem sehr sichtbaren Raume, hat jeder Darsteller, trotz seines Ornates, die Tabackspfeife im Munde. Die Zuschauer lachen, pfeifen, klatschen, beten, rauchen Taback, trinken Bier und Wein, werfen sich mit dem Abgang von Rettigen oder Wurstschale, und treiben so possenhafte Komödie in den heiligen Possen. Zwischen jedem Acte wird übrigens ein komisches Zwischenspiel dargestellt. Alle Jahre werden blos ein, höchstens zwei Stücke einstudirt, und diese bis zum Herbst aller acht bis vierzehn Tage wiederholt.

Von dem Tyroler Bauernspiel zu Erl im unteren Innthal berichtete ein Augenzeuge in den sechsziger Jahren Folgendes: Die Sitte, dass die Einwohner genannten Fleckens scenische Darstellungen veranstalten, ist ein Vermächtnis früherer Zeiten, hat sich aber erst seit einigen Jahren wieder zu frischem und erweitertem Leben erhoben. Jetzt ist nun gar eine eigens zu diesem Zweck erbaute Bühne vorhanden, freilich nur eine schlichte Bretterbude, an der Einzelheiten sehr an die primitivsten Zustände erinnern, die im Grossen und Ganzen aber doch nach dem Muster unserer modernen Theater eingerichtet ist und manche unserer Vorstadtbühnen wenigstens an Geräumigkeit übertrifft. Die Kosten der gesammten Aufführung tragen die Bauern selbst und ihrem Stande gehören auch alle Darsteller an; als technischer und artistischer Director fungirte ein ehrsamer Nagelschmiedmeister. Einflüsse aus den Regionen höherer Bildung scheinen hierbei gar nicht massgebend gewesen zu sein, und selbst die Geistlichkeit that wol nichts weiter, als dass sie dafür sorgte, dass man sich immer im religiösen Ideenkreise und zu biblischen oder kirchlichen Stoffen hielt. Von den Oberammergauer Spielern unterscheiden sich die in Erl dadurch, dass sie nicht blos aller zehn Jahre, sondern vielmehr jährlich einmal thätig werden, sowie dass sie nicht nur ein, sondern verschiedene Stücke zur Aufführung bringen. Im Sommer 1861 stand „das Leben und die Marter des heiligen Blutzeugen Eustachius“ auf dem Repertoir — ein Werk von ungenänntem Verfasser, dessen Text man „gekauft“ hatte. Wahrscheinlich aber rührt es von einem Priester her und ist nur die Ueberarbeitung eines älteren Stückes, denn es ist ganz im veralteten Geschmack geschrieben, der sogar den Bauern selber theilweise zu antiquirt vorkam. Mit kurzen Worten: man hatte es mit einem Trauerspiel zu thun, das sich nur noch als Lustspiel geniessen liess. Und so geschah es denn auch, denn wirklich gerührt und ergriffen wurden die Zuschauer nicht. Gerade die am meisten auf Rührung und Entsetzen berechneten Stellen wurden auf das Herzhafteste belacht. Die Zuschauer tranken und assen während der Aufführung sehr gemüthlich und die Darsteller accompagnirten; denn wer von ihnen

gerade nichts auf der Bühne zu thun hatte, erschien im Zuschauerraum, um sich mit Speise oder Trank zu laben, bis ihn das nahende Stichwort wieder hinauf rief. Der Souffleur und einige Statisten entsagten der Cigarre sogar während sie beschäftigt waren nicht. -- Höchst einfache Decorationen gab es. Sie bestanden nämlich aus Brettern, deren eine Seite so, die andere anders bemalt war, Ein gemaltes Fenster bedeutete eine Stube, ein vereinzelter Tannenbaum galt als Wald, und 7 bis 8 solcher Fenster oder Bäume hintereinander stellten die ganze Scene dar. Manchmal vergass man auch, die Bretter nach der rechten Seite zu kehren, so dass man dann einen Wald mit Fenstern oder ein Zimmer mit Bäumen zu Gesicht bekam. — Einen originellen Eindruck machte das Costüm, auf das verhältnismässig grosse Summen verwendet waren. Es fehlten ihm aber gänzlich die historische Treue und Uebereinstimmung. Alle Zeiten und Entwickelungsperioden, alle Zonen und Nationen, alle Stände und Beschäftigungen erschienen darin vertreten, und eine Mannigfaltigkeit der Formen, eine Buntheit der Farben machte sich bemerkbar, die Erstaunen hervorrief. Am to ten trieb es Theosista, die Gemahlin des Eustachius, welche von der Schneiderin des Ortes gespielt wurde. Diese römische Dame trug einen weissen, mit breiten Volants besetzten Mousselinrock und darüber eine offene, rothe Tunica, die vorn ein schwarzes, mit Gold gesticktes Tyrolermieder sehen liess. Unter den rothen Frisurenärmeln schauten weisse moderne Pauschen mit Manschetten hervor und auf dem Kopfe sass ein schwarzer runder Hut, von dem man nicht recht begriff, ob er ein Schäferhut aus der Zeit Ludwigs XIV. oder ein neumodischer Hut sein sollte. Uebrigens wallte von demselben ein grüner Schleier herunter, womit die Dame züchtig ihr Antlitz verhüllte, als im Stück ein schwarzer Corsarenhauptmann verlangende Blicke nach ihr warf. Was das Spiel anlangt, so musste vor allem der Dialect auffallen, in den die Darsteller trotz ihrer Bemühungen, hochdeutsch sprechen zu wollen, von Zeit zu Zeit immer wieder zurückfielen. Da konnte man plötzlich hören: „Ha, was isch denn aber dös?“ und zwei Hohepriester brachen einmal in den Ausruf aus: O Jemine! o Jemine!“ Naturwahrheit durfte man den Erler Künstlern nicht absprechen; sie gaben freilich auch in ihrer Maske stets nur sich. Zwei Holzknechte, die natürlich nicht altrömische, sondern ächte Tyroler Holzknechte unserer Zeit waren, können kaum besser gespielt werden, als es hier geschah. Die kleinen Knaben des Eustachius zeichneten sich durch sehr naturgetreues Schluchzen und Weinen aus, und dann in den Kampfscenen wie hieben und schlugen da die Feinde auf einander los. Auf unseren Kunstbühnen machen gewöhnlich die zahmen Darstellungen von Duellen und Schlachten nur einen höchst lächerlichen oder gleichgiltigen Eindruck; anders hier, wo die Schauspieler wirklich bei der Sache waren und Jeder so erbittert schien, als

hätte er einen reellen Gegner vor sich. Die kräftigen, stämmigen Gestalten thaten ausserdem das Ihrige und überhaupt muss im Allgemeinen gesagt werden, dass die Bewegung und die Haltung der Darsteller gar nichts Unnobles hatten. Sie karikirten wenigstens nicht in's Gemeine, sondern sie spielten, indem sie Höheres erstrebten, als sonst ihr Leben enthielt und bot. Das Oberammergauer Passionsspiel mag einen viel ernsteren, weihevolleren Eindruck machen, das Bauernspiel zu Erl hat aber doch auch seine sehr beachtenswerthen culturhistorischen Seiten, und neben so Manchem, was lächerlich, plump und roh erschien, gab es auch Anderes, was für den gesunden unverdorbenen Sinn, sowie für ihren richtigen künstlerischen Instinct Zeugnis ablegte.

Die in Kärnthen so gern gesehenen und gegebenen Charfreitags-Tragödien gehören ebenfalls in das Gebiet des Grotesk-Komischen. Im mittlern und untern Theile des Herzogthums, so weit wie die deutsche Sprache gesprochen wird, pflegten Schullehrer, Handwerker und Bauern diese Tragödien vor einer ungeheuren Menge Menschen aufzuführen. Nach einer neuern Handschrift eines solchen Stückes ist Plan und Verwicklung wie folgt. Der Tod eröffnet das Spiel in wohlbeleibter Person eines Bauern mit dem Spruche: *Hodie mihi, cras tibi*, und mit der Schilderung seiner Macht über alles Sterbliche. Dann erscheint die bekehrte Magdalena mit der widerspruchigen Welt und zwei Teufeln. Gastmahl im Hause Simons. Christus, Simon, Magdalena, Petrus, Johannes und Judas sprechen. Zwei Teufel haben eine verführerische Unterredung mit Judas. Hoher Rath der Juden: Annas und Kaiphas mit 8 andern Räthen. Joseph von Arimathia, Nicodemus, Mendax. Falsuto, Dollax, Napolo, Frandlo, Rabam sitzen am Tische, Feder und Tinte vor ihnen. Judas meldet sich als Verräther; ein Hauptmann erhält den Auftrag zur Gefangennehmung Christi. Jesus nimmt Abschied von Maria, Magdalena und Martha, hält das Abendmahl mit seinen Jüngern, und dann die Fusswaschung. Darnach befindet er sich im Oelgarten, wo ihn Engel, nämlich kernstämmige Bauernbursche, trösten, während die schläfrigen Jünger ihn laut umschnarchen. Gefangennehmung. Malchus beklagt sein abgehauenes Ohr:

> Auweh! mein Ohr ist abgehaut!
> Das Blut fängt an zu rinnen!
> Der Krautschopf da zu todt mich haut,
> Helft! sonst möcht er uns entrinnen.

Zwei Soldaten sagen zu Jesus:

> Kommst her von einem geringen Geschlecht.
> Sag, wer ist dein Vater gewesen?
> Ein nichtsnutziger Zimmerknecht,
> Wie man in der Schrift thut lesen.

Ein Rottmeister muntert die Rotte auf:

Hui! drauf ihr Brüder, seid fein keck,
Thut euch nur tapfer stellen,
Jetzt haben wir ihn schon bei der Heck,
Schlagt zu, dass ihm die Zähne prellen!

Monolog des Todes. Ein Schäferlied aus dem hohen Liede Salomonis wird abgetrillert, in einer Weise, die über alle Beschreibung ist. Verhör vor Annas, nachdem Christus zweimal zu Boden geschlagen worden. Verhör vor Kaiphas, der den Sohn Gottes folgendermassen empfängt:

Bist du der Wundermann? komm, lass dich recht erkennen;
Was unterstehst du dich, dich als Prophet zu nennen?
Verfluchter Landrebell, Zerstörer unseres Geschlechts?
Komm, defendire dich, dein Unschuld selbst verfecht!

Petrus verleugnet seinen Herrn. Vorführnng vor Pilatus und Herodes. Verspottung: zwei Juden rufen:

Schau! betracht das Kleid, die langen Eselsohren,
Die zeigen aller Welt, dass du im Kopf ein Sporen!
Der König liebt ihn sehr, weil er sogar ein Kleid
Für dich da, Eselskopf, du stummer Narr bereit.

Monolog des Todes. Reue des Petrus. Verzweiflung des Judas, der sich an einem Strick vom Baume herablässt, unter dem Jubel der Teufel. Endgericht vor Pilatus. Geisselung durch einen Freimann und Henkersknechte, unter grausamer Redseligkeit. Ein Engel singt ein wehmüthiges Lied über den zerfleischten *Ecce homo.* Ablesung des Todesurtheils. Monolog des Todes. Ausführung. Klage der Veronika und Maria. Simon von Cyrene wird höflichst ersucht das Kreuz tragen zu helfen:

Willst du uns nicht gehorsam sein,
So schlagen wir dir die Haut vollein.

Annagelung. Der Freimann spricht Muth zu:

Du Kerl! sei fein wohl getröst,
Denn heut bekommst du dein Wohl und Rest!

Kreuzigung, letzte Worte, Tod.

In einer ältern Handschrift dieser Stücke kommen noch weit stärkere Reden vor. So sagt Maria zu Veronika:

Veronika, du wilder Bär,
Gieb dem Herrn dein Schweisstuch her.

Und Christus zum Verstümmler des Malchus:

Petrus, stecke ein dein Schwert,
Denn es ist keinen Scheissdreck werth!

In dieser Form wurden diese Tragödien noch vor ein paar Jahrzehnten hie und da in Kärnthen gegeben. Aus späteren Jahren fehlen uns genaue Nachrichten darüber.

Die dramatische Kunst der Deutschen wurzelt aber allerseits in rein volksthümlichen Elementen, wie sie zuerst in den Fastnachtsspielen zusammenwirkten, welche im [illegible] Jahr-

hundert aus den Mummereien hervorgingen, die in den letzten Tagen und Nächten vor Beginn der Fasten im Gebrauch waren. Diese Possenspiele fanden so ungemeinen Beifall, dass die Pfleger und Darsteller der Mysterien oder kirchlichen Tragödien sich bewogen fanden, sie in diese einzuschalten. Und trotz ihres überaus derben und anstössigen Charakters erhielten sie sich bis in's siebzehnte Jahrhundert. Süddeutschland, besonders Nürnberg und Augsburg, war die Geburts- und Hauptstätte dieser Spiele, und der Nürnberger Hans Rosenplüt, in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, Wappendichter und Herold bei den Turnieren im Lande, der erste bekannt gewordene Verfasser solcher Spiele, welche bei ihm in derber Form mit keckem, unserem modernen Gefühle oft zotig erscheinendem Witz die Thorheiten der Zeit geisseln. Die Zeit, in welcher diese anfänglich ohne allen theatralischen Apparat von wenigen dem Bürger- und Handwerksstande angehörenden Personen in Rathhaussälen, Gasthäusern, Privatwohnungen und im Freien aufgeführten Gespräche das Volk belustigten, vertrug an und für sich schon eine starke Dosis sogenannter Unfläterei, zur Fastnachtszeit aber durfte man sich noch vielmehr als gewöhnlich gestatten, und zum Schluss bat man für diese Licenz regelmässig um leicht gewährte Entschuldigung.

Zur Probe, wie einfach noch in Rosenplüts Tagen die Fastnachtsspiele, fast nur dramatisirte Epigramme waren, und was man zur Fastnacht unter Jubel und guter Miene anhörte, diene eines seiner, bei Gottsched unter Nr. IV aufgenommenen Spiele, das gegen die Untreue der Männer, theils auch wider die Fehler der Frauen gerichtet ist. Die von uns vorgenommene Modernisirung in Schreibung und Ausdrucksweise, unbeschadet der Originalität, wird dem Leser hoffentlich nicht missliebig sein.

Den Anfang macht stets, häufig auch das Ende, ein Herold:

Nun höret und schweigt und habt euer Ruh
Und höret neue Märe zu.
Unser Herr Bischof von Bamberk
Der hat angefangen ein neues Werk,
Als man euch hiernach sagt.
Ihm haben viel ehrbar' Frauen geklagt,
Ihr' Mann tragen ihr Bettfutter aus,
Und lassen sie mangeln daheim im Haus.
Dasselb' soll er untersteh'n,
Dass sie fein fürbass abgeh'n,
Darum sein wir kommen her,
Und wollen fragen sollich Ehbrecher,
Was sie mit einem sollichen mein':
In der alten Eh Testament) musst' man sie verstein'.
Doch sollen wir fragen wess die Schuld sei,
Oder wess man die lieben Frauen zeih.

Beauftragt mit dieser Untersuchung ist der Official:
Ihr Herrn, wen man hie wird nennen,
Der tret' herfür und lasse sich kennen,
Und thu' seine Antwort auf die Klag';
So höret man auf euer beider Sag',
An wem man das Unrecht wird versteh'n,
Der muss fein fürbass abgeh'n,
Und wenn wir eins mehr auf einem faulen Pferd finden,
So wollen wir es in den hohen Bann verkünden.
Hermann Sonnenglanz,
Dietrich Seidenschwanz,
Eberhard Blumenthal:
Verantwortet euch vor dem Official!

Hermann Sonnenglanz.

Herr der Official, merkt mein' Antwort eben:
Man hat mir ein junges Ehweib 'geben,
Die ist erst recht in ihrem Wachsen,
So fürcht' ich, ich wäre zu ungelassen,
Und thät' Schaden an dem jungen Weib,
Und peit (wartete) bis sie bass gewachs' am Leib.
Darum hab' ich sie gespart,
Wann (denn) da sie mir am ersten gegeben ward,
Da raunt mir ihr' Mutter zu den Ohren ein:
Ich solt gein (gegen) ihr bescheiden sein,
Und sollten uns beide derweil nehmen,
Bis dass wir bass zu unsern Tagen kämen.
Darum bin ich oft naschen ausgegangen,
Da man mich oft über die Achsel hat empfangen:
Da hatt' man mich lieb, dieweil ich gab,
Da ich nimmer hätt' da war ich schabab.

Die Frau.

Lieber Herr, nun höret mich junge Frauen,
Ich will euch nicht in den Ohren krauen,
Und will euch die rechte Wahrheit sagen.
Ich bin gar wohl kommen zu meinen Tagen.
Ich hab' es ihm nie gemacht weh.
Die Haut ist jung, sie ist aber zäh'.
Einer der über'n Rhein ist gefahren,
Den übeln Durst und Wasser will sparen.
Ist der nicht ein rechter Gauch?
Also thut mein Mann auch.
Mein' Mutter hat mein' nie besorgt.
Mich reuet, dass ich ihm so lang' hab' geborgt,
Dass ich es ihm nicht hab' geoffenbart.
Mein' Antwort habt ihr wohl' gehört.



Dietrich Seidenschwanz.

Herr der Official, mein' Antwort sollt ihr vernehmen.
Ich will mich nicht der rechten Wahrheit rehmen (rühmen),
Ich bin ein stark' Mann von Leib,
Und hab' ein schwach's krank's Weib.
Die kreist in den Wochen sieben Tag.
Nun glaub' ich allweg gern ihr' Klag,
Und wenn ich ihr sag' von sollichen Sachen.
Ich wolle ihr eins auf den Geigen machen,
So dünkt sie mich so schwach und krank.
Und kommt mir dann in meinen Gedank'.
Und gedenk mir dann nur: lasse davon,
Thät ich es, sie stürb' vielleicht davon.
Doch wenn mich hungert so esse ich gern.
Und such' dann wo man mich will gewähr'n.
Und wo man mir aufthut da geh' ich ein,
Denn mein Esel will nicht ohn' Futter sein.

Die Frau.

Nun höre mein' Antwort, mein lieber Mann:
Hast du dein Auslocken darum gethan.
So lasse dir einen andern Text lesen.
Ich bin so krank und schwach nie gewesen.
Wenn du mir fein gemuthest zu.
So war ich allwegen eh' bereitet denn du.
Und hab' dich williglichen aufgenommen.
Auch bist du mir zu oft nie kommen:
Wenn dich hungert' so ass ich gern.
Seint dass ich dir's so deutsch soll erklär'n.
Komm spät oder früh, trocken oder nass.
So findest du allweg ein volles Fass:
Darum so lasse dich nimmer ausladen.
Sterb' ich dann, lass mir den Schaden.

Eberhard Blumenthal.

Höret lieber Herr, der Official.
Wie komme ich an die Zahl?
Ich hab' recht gehalten meinen eh'lichen Orden.
Wenn ich bin keines Weibs nie gewaltig worden.
Und hab' der Frauen Leib nie berührt.
Damit man denn ein' Mann oft spürt
Unter dem Nabel und ob den Knien,
Dess will ich mich an mein' Hausfrauen ziehen.
Und will es auch mit meinem Eid betheuern.
Sollt' ich denn dreschen in einer fremden Scheuern?

Der Official.

Höret, junge Frau, das geht euch an,
Darauf sollt ihr euer Antwort than,
Wann ich verstehe es sei ein' falsche ungetreue Ehe;
Nun werdet ihr das sagen, wie es zugehe,
Und wie es unterwegen bleibt,
Dass ihr nicht ehelich Werk treibt.
Ist der Gebruch (Gebrechen) an dem Mann,
So ist er in des Papstes Bann;
Ist der Gebruch an dem Weib,
So soll man sie strafen an dem Leib;
Ist aber der Gebruch an euch beiden,
So soll man euch ganz von einander scheiden.

Die Frau.

Lieber Herr, vernehmt mein' Antwort auch:
Ich hab' einen jungen thörichten Gauch,
Der ist vier Wochen bei mir gelegen,
Doch thät er sich des nie verwegen,
Dass er mich thät pfeffern mit Adams Gerten.
Nun will ich gar darinnen erhärten,
Und doch nie an mir gebrochen.
Ich hab' wol des Nachts im Bett gesprochen:
Ich hab' mir heut' so genug nicht gegessen,
Ich wollt' noch ein' Wurst mit einem Bart essen.
Doch konnt' sein der Gänslöffel nicht verstahn.
Wol griff er mit der Hand daran,
Und machet uns beiden eine grosse Lust,
Dass ich ihn drückte an meine Brust,
Und halse und küsse an die Backen,
Und that ihn dann in seinen Hintern zwacken,
Und sprach: ich lasse dich tolast (durchaus) nicht schlafen,
Du thust mich denn mit Adams Gerten strafen.
Und spielt ihm vor mit schimpflichen Sachen,
Doch konnte ich ihn nie reissig (brünstig) gemachen,
Dass er aufsitzen wollt' und lernen reiten,
Und wie man sollt' mit Frauen streiten.

Eberhard Blumenthal.

Lieber Herr, höret mein' Nachklag':
Da ich in der dritten Nacht bei ihr lag,
Da sprach sie, wie ich so kindisch thät,
Ich sollt' doch suchen was sie hätt',
Und sollt' sie unten angreifen,
Und fragt', ob ich tanzen könnte ohn' Pfeifen,
So sollt' ich einen Reihen mit ihr führen,

So könnte sie einen Mann an mir spüren.
Da griff ich abhin als sie wollt',
Damit ich ihren Willen erfollt.
Da griff ich eins, das hatt' Borst',
Traun, dass ich hinzu nicht torst (durfte)
Denn es gähnet gein mir als weit;
So gedacht ich, es ist Fliehens Zeit:
Da wollt' ich es mit Fäusten haben geschlagen,
Da sprach sie: nicht! lass dir ein Ander's sagen,
Du sollst es mit einem Degen stechen!
Da gedacht ich: was soll ich an ihm rächen,
Dieweil es mir nichts hat gethan?
Also kam ich ungefochten davon.
Herr, soll das nicht ein' falsche Ehe sein?
Setzt sie mich fürbass rechter ein,
So zeucht mein Esel nach ihrer Sag';
Das ist mein' Antwort auf ihr' Klag'.

Die Frau.

Lieber Herr, es ist wohl dazu 'kommen,
Dass ich seinen Esel bei den Ohren hab' genommen,
Und wollt' ihn selber zu der Wiese führen;
Doch wollt' er das Gras nie angerühren,
Und empfand wohl dass er hungrig war.

— — — — —

Wenn ich den Esel griff an den Kopf,
Da däucht mich, ich griff ein' eitel Goldknopf,
Und streich ihn vorn an der Stirn,
Doch konnte ich ihn nie so wohl gehofir'n,
Dass er in Freuden wollt' erwachen,
Und wollt' eins auf der Geigen machen.
Herr, soll ich ihn bass gein Schul führen,
Ob ich einen Mann an ihm möcht' spüren,
So will ich noch tröstlich anfangen,
Ob ich den Fisch in die Reusen möcht brangen.

Eberhard Blumenthal.

Lieber Herr, ich bin sein' allesammt bekenntlich,
Was sie da sagt, ist Alles schändlich:
Da sie mich zu der Wiese führt,
Nun höret, was ich dabei spürt.
Unter der Wiese fand ich ein Klingen,
Darinnen hort' ich ein' Kantor singen,
Das quattert eben als ein Scheiss,
Und forzet gein mir als ein Geiss,
Und liess die sauerste Luft von ihm,
Dass ihm davor ein Scheuen fing.

Nun höret, lieber Herr, nun will ich euch bitten.
Mein Esel ist nun ausgeschnitten;
Könnte sie ihn einsetzen nach Frauen Sitten,
Er zeucht im Karren als im Schlitten;
Weist sie ihn auf die rechte Spor (Spur)
Und schüttelt ihm das Heu empor,
Und öffnet ihm das Unterthor,
Und schwinget ihm das Futter vor,
So naschet er selber danach in die Wannen (Wonnen),
Und kann sie ihn recht einspannen,
Als and're Frauen thun ihren Mannen,
So zeucht er nach allem ihrem Willen von dannen.
Seht, Herr, das sind die rechten Vögel;
Und kann ich dann nicht dreschen mit dem Flegel
So soll man mich beschämen vor allen Frauen,
Und soll mir das Geschirr vor dem Arsch abhauen.

Der Official.

Frau, er ist auf dem rechten Weg,
Ihr seid faul, so ist er träg;
Doch ist zu merken an Euch beiden,
Dass ihr nicht seid von einander zu scheiden.
Darum legt euch wieder zusammen,
Und thut recht als die Kindsammen,
Die reden gütlich mit den Kinden,
Alslange bis sie sie überwinden.
Wenn ihr euch also zusammenmengt,
Und eins dem andern nachhängt,
Damit ihr Fisch' in die Reusen brengt,
Dass alles euer Trauern wird abgesengt,
Wenn ihr also zusammen gat,
So werd't ihr aus sollicher Freude Gebad,
Dass euch kein Trauern fürbass schad't,
Euer Ehrenstrich gewinnt zwanzig Karat,
Und wird nimmermehr schachmatt,
Von Roch', von Feinden noch von Rittern,
Das eins wird lachen, das and're kittern,
Und euch fürbass nicht wird bittern,
Euer Frauen wird sich also vergittern,
Wie möcht' euch dannen bass gewittern!
Also hat die Sach' ein Ende,
Nun reicht her euer beider Hände,
Dass man euch wieder zusammen vertreut,
Und seid fürbass recht Eheleut'.

Ihr zween Ehebrechen mit euern Eheweiben,
Man wird euch alle vier anschreiben,

Bis von heut' über acht Tag',
So kommt her wieder mit eurer Klag',
So wird man eure Sach' verfassen
Zu dem Flederwisch in der Kehrer Gassen,
Da haben wir unsre Niederlag';
Hört ihr Jemand, der nach uns frag',
Den weist zu dem Hans Witzig ein.
Da wollen wir über acht Tag' sein.

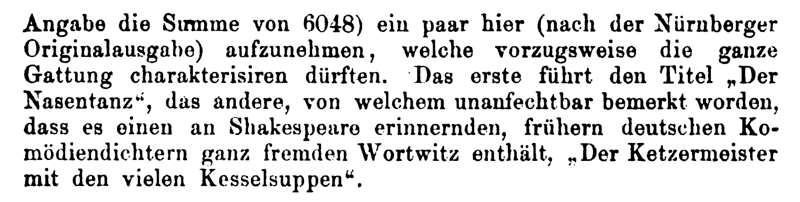
Herold.

Herr, der Wirth, nun gebt uns ein' gute Nacht.
Ob wir es zu grob hätten gemacht,
So sollt ihr es für einen Schimpf (Scherz) versteh'n,
Denn alle die heut' zu euch geh'n,
Die wollen mit euch schimpfen und lachen;
Die Fastnacht kann manchen Narren machen,
Dass er in thörichter Weise umgeht;
Dann ihr das selber wohl versteht,
Dass man zu Fastnacht fröhlich ist
Als am Charfreitag, so man die Passion liest.
Wer das nicht glaubt von Mannen und Weiben,
Den wollen wir in unser Narrenbuch schreiben.

Dass wir aus früherer Zeit keine geschriebenen Fastnachtsspiele besitzen, ist jedenfalls nur dadurch zu erklären, dass sie vor Rosenplüt blos aus dem Stegreif gespielt wurden, obschon sie in Nürnberg weit früher eine Art Organisation erlangt hatten, insofern Mitglieder verschiedener Gewerke zu diesem Zwecke zu einer förmlichen Zunft zusammengetreten waren, nicht sowol in der Ueberzeugung, dass die dramatische Kunst wohlgegliederte Gemeinschaft unerlässlich macht, eine Ueberzeugung, die man noch gar nicht haben konnte, als in natürlicher Folge des herrschenden Corporationsgeistes.

Einen bedeutenden Fortschritt in der Entwickelung des Theaters bezeichnet Hans Sachs (1494—1576), von welchem Gervinus mit Recht sagt, dass er in der Poesie so gut als Reformator wie Luther in der Religion und Hutten in der Politik gelten müsse. Dies schliesst aber nicht aus, dass er bei seiner mangelhaften Bildung über Vieles im Unklaren, dass seine dramatische Kunst auf noch sehr niedriger Stufe steht, und dass es namentlich in seinen Fastnachtsspielen, in denen er selber mitwirkte, ebenfalls derb, ungeschlacht, zotig hergeht. Doch eben im Gebiete des derben Volkshumors war Hans Sachs am meisten zu Hause, und darum vermochte er gerade das Fastnachtsspiel zu besonderer Höhe zu bringen.

Es sei uns gestattet aus der Menge dieser Stücke von ihm (64 an der Zahl, alle seine Dichtungen betragen nach eigener



Angabe die Summe von 6048) ein paar hier (nach der Nürnberger Originalausgabe) aufzunehmen, welche vorzugsweise die ganze Gattung charakterisiren dürften. Das erste führt den Titel „Der Nasentanz“, das andere, von welchem unanfechtbar bemerkt worden, dass es einen an Shakespeare erinnernden, frühern deutschen Komödiendichtern ganz fremden Wortwitz enthält, „Der Ketzermeister mit den vielen Kesselsuppen“.

1. Der Nasentanz.

(1550.)

Der Schultheis, drei Kleinode an einer Stange tragend, tritt auf, gefolgt von acht Bauern.

Schultheis.

Nun schweigt, ihr Bauern, und tretet herzu,
Hört was ich euch verkünden thu'.
Unser vester Junker vom Rebenstein,
Der hat einer ganzen Dorfgemein
Die schönen drei Kleinod thun schenken,
Wie sie da an der Stange schwenken:
Ein Nasenfutter, Bruch und Kranz,
Zu halten einen Nasentanz
Auf heuting Tag, noch diesen Abend;
Die grösst'n drei Nasen werd'n begabend,
Die grösste Nas' gewinnt den Kranz,
Und wird König am Nasentanz:
Die and're g'winnt das Nasenfutter.
Die drittgrösst' Nas' gar wohlgemuther
Gewinnen soll allhie die Bruch,
D'rum Jedermann sein Heil versuch';
Jedoch soll ein Jeder sein' Nasen
Durch mich vor besichtigen lassen,
Ob's tauglich sei am Nasentanz.
Darum so macht nicht viel Cramanz,
Tret't einer nach dem andern her,
Dass ich sein' Nasen ihm bewähr,
Mit dem Dassart und dem Triangel,
Dass er auch tanzen mög' ohn' Mangel.
Zeig' jeder sich mit Namen an,
Auf dass ich euch erkennen kann.

Molkendrämel
tritt heran und spricht:

Schultheis, ich heiss' der Molkendrämel,
Mein Vater hiess der Misthämmel,
Der hat mir die Nasen zug'richt.

Die mir schier verdeckt mein Ang'sicht;
Ist stets feucht wie ein Bad'schwammen,
Drück ich's mit zweien Fingern z'sammen,
Und bitt' sie um ein Tröpflein wol,
So giebt's mir eine ganze Hand voll,
Und werf ich's von mir allzumal,
So giebt es einen Wiederhall,
Als ob ein Frosch wär' aufgeschlitzt
Und er wider den Boden g'schützt.
Mein Schultheis, meint ihr, ob es töcht,
Dass ich den Reihen führen möcht'?

Schultheis
misst ihm die Nase und spricht:

Erst lass dein' Nachbar auch besichten,
Darnach will ich wol ein'n anrichten,
Der uns den Reihen führen soll.
Stell' dich dorthin, du wart'st noch wol.

Heinzflegel
tritt herbei und spricht:

Schultheiss, ich heisse der Heinzflegel,
Mein Nase'n ist g'formt wie ein Holzschlegel,
Wimmert, warzet, knorret und knocket,
Und mir mitten im Ang'sicht hocket
Gleich wie ein'm Narr'n, und ist stets frat,
Ein' gute Dick' und Läng' sie hat;
Vor ihr kann ich lecken kein' Teller.
Ich hoff', ich werd' hie schiess'n kein' Fehler,
Sondern ich will am Nasentanz
Das nächst' gewinnen nach dem Kranz,
Weil ich so wohl benaset bin.

Schultheis
misst ihm die Nase und spricht:

Stell dich zum Molkendrämel hin,
Wer weiss, wer noch das Best' gewinnt,
Weil so viel grosser Nasen sind.

Eberlein Hieffendorn
kommt und spricht:

Schultheis, ich Eberlein Hieffendorn
Hab' ja auch ein schönes Löschhorn,
Das hänget mir 'rab über's Maul,
Dadurch so schnarch' ich wie ein Gaul,
Thu' oft im Schlaf damit erwecken,

Weib und Kind im Schlaf erschrecken.
Ich fürcht, ich muss mich lassen reusen,
Wie man den Pferden thut in Preussen,
Wiewol sie ist höckrig und krumm,
Und sieht auch nach dem Sprachhaus um.
Noch trau' ich mir auf diesem Plan
Bei andern Nasen wohl zu b'stan.
Mein Schultheis, ist's aber nicht wahr?

Schultheis.

Geh, stell' dich zu den Zweien dar!
Du vertrittst wol dein' Statt damit,
Die Sau wirst du gewinnen nit.

Seiz auf der Weinstrasse
kommt und spricht:

Ich heiss' Seiz auf der Weinstrassen,
Herr Schultheis, schaut mir auch mein Nasen,
Wohl untersetzt, kolbig und knollig
Gleich einer Tollbirn, und fein drollig,
Hat auch Erker zu beiden Seiten,
Gleich wie der Lauffer Thurm von Weiten,
Dass zwei Wächter d'rauf möchten wachen.
Wer mein Nasen sieht, der muss lachen,
Doch hat viel ein' gröss're mein' Mutter.
G'wiss g'winn ich mit das Nasenfutter,
G'winn ich nicht anders gar den Kranz
Und werd' König am Nasentanz.
Gelt, Schultheis, dass ich wohl besteh'?

Schultheis
misst ihm die Nase und spricht:

Du dorthin zu den Dreien geh',
Und häng' mit an am Nasenreihen,
Und tanz mit ihn'n nach der Schalmeien.

Hermann Hirnlos
kommt und spricht:

Schultheis, ich heiss Hermann Hirnlos,
Schau auch mein Nasen lang und gross,
Bucklig und in der Mitt' ganz höckrig,
Voll Engerling, Rippen und knöchrig,
Auch ist sie stark in dem Ansatz,
Für and're Nasen auf dem Platz,
Gäb' ein gut' Spund für ein russne Flaschen,
Oder ein Lösser an ein' Fuhrmanns Taschen.

Handfällig ist's, oben und unten,
D'rum hab' ich mich's Tanz' unterwunden;
Unser Pfleger hat auf mich gewett',
Und mir ein Dutzend Hos'nest'l gered't,
Gewinn ich das Best' am Nasentanz.

Schultheis
misst ihm die Nase und spricht:

Stell dich dorthin und wart' der Schanz';
Dein Nasen ist nicht hie allein,
Die andern Nas'n sind auch nicht klein.

Ula Mistfink
tritt herbei und spricht:

Schultheis, ich heiss' Ula Mistfink,
Sagt, ist das nicht ein schöner Zink'?
Mich dünkt, dass er schier Spannen lang
Hervor aus meinem Ang'sicht prang',
Damit überreich' ich den wen'gern,
Doch hat mein Vater viel ein' längern;
Hab' d'ran ein' rothen Kolben vorn,
Ist mir schier alle kumpfet wor'n.
Darum hoff' ich in meinen Sinnen,
G'wisslich ein Kleinod zu gewinnen;
Auch mein Weib hat gesagt zu mir,
Ich würd' sonst nicht wohl besteh'n bei ihr.
G'vatter Schultheis, was halt' ihr davon?

Schultheis
misst ihm die Nase und spricht:

Geh hin, häng mit den andern on;
Du wirst wol sehen was du g'winnst,
Dir wird die Sau auf's allermind'st,

Kunzel Kleienfurz.

Schultheiss, ich heiss' Kunz'l Kleienfurz,
Mein' Nas' ist breit, plump, munk und kurz,
Daran die Nas'löcher aufzannen,
Breit'n sich aus wie ein Futterwannen,
Darmit ich sehr viel Fürz' auffacht,
Die mir zublasen früh und z' Nacht,
Von Mägden, Knechten und Rossbuben,
Wenn ich bin in der Rockenstuben.
Auch wachsen mir in meiner Nasen
Lang' Pilmitzen, Zotteln und Fasen,
Dass man mir wohl Zöpf' flecht' daran.

Ich hoff, mein' Nas' soll wohl bestahn,
Sie ist nicht lang, aber dick.

Schultheis
misst und spricht:

Geh, und dich an den Reihen schick'.
Unnoth ist, dass ich messen soll,
Du hast gewiss Landswährung wohl.

Friedel Zettelscheiss.

Schultheis, ich heiss' Friedel Zettelscheiss,
Am Tanz ich zu besteh'n nicht weiss;
Weil ich noch war ein Kind beschissen,
Da hat mir ein' Sau mein Nas'n abbissen,
Als mein' Mutter auf dem Mist umlaust.
Hab' noch ein Drümmlein wie ein' Faust,
Dreieckig und viereckig wol,
Die steckt mir allzeit Markes voll,
Ich wollt' wol ein Paar Stief'l mit schmieren.
Ich will mich auf die Bruch nun zieren,
Denn ich hab' vor bei all' mein' Tagen
Kein . . . . . Bruch nie angetragen.
Herr Schultheis, thut mein' wohl gedenken,
Ich will euch ein Metzen Linsen schenken,
Auf dass ich nur die Bruch gewinn.

Schultheis
misst und spricht:

Stell dich nur zu den andern hin,
Es wird sich hinten finden fein,
Was du g'winnst mit der Nasen dein.

Ist das des ganzen Dorfes Meng'?
Eur' sind zum Nas'ntanz viel zu wen'g!

Zu den Zuschauern:

Hört zu, ihr Herren, alle gleich,
Bürger, Bau'r, Arm' und Reich',
Frauen und Mann', Mägde und Knecht',
Und was da ist allerlei G'schlecht,
Ob eu'r ein'r wohl benaset wär',
Der mag wohl zu uns treten her,
Den Nas'ntanz halten mit uns'rer G'mein,
Die Kleinod' sollen ihm offen sein!
Und welchem der' eins thut gebühren,
Der mag's ohn' Einred' mit ihm führen.

Sieht umher und spricht:

Ob wol sich keiner anzeigen will,
Weiss ich doch euer hierinnen viel,
Die auch wol taugten zum Nasentanz,
Eur' einer gewinnen möcht' den Kranz,
Dass er würd' Nasenkönig erwählt,
Allen grossen Nasen vorgestellt,
Der hatt' ja einer grossen Ehr'.
Nun weil sich anzeigt keiner mehr,
So fanget nur den Reihen an.

Hermann Hirnlos
schreiet:

Herr Schultheis, thut her zu uns stahn,
Ihr habt ja auch ein schön' Schmeckerin,
Geformirt wie ein Eschenweckerin,
Deshalb thut euch wol zugebühren,
Dass ihr uns thut den Reihen führen,
Unser keiner sich des widern soll.

Schultheis
tritt an die Spitze und spricht:

Dieweil's euch allen g'fällt so wohl,
So will ich gleich führ'n den Reihen!
Pfeifer, pfeif' auf der Schalmeien.

Sie fassen einander an und tanzen. Darnach
spricht der

Schultheis:

Ihr Bauern, stellt euch nacheinander,
Lasst euch besicht'gen allesammter,
Und welcher denn am Nasentanz
Mit seiner Nasen g'winnt den Kranz,
Den will ich allhie mit verehr'n,
Dess soll der andern keiner wehr'n.

Er beschaut die Nasen und spricht dann zum
Heinz Flegel und Hieffendorn:

Ich fürcht', ihr zwei müsst euch vergleichen,
Muss sam'r, Potzdreck! dein Nas'n auch streichen.

Misst Heinzflegel's Nase.

Ja du hast ihn überbaut wohl
Um einen guten dicken Zoll.

Nimmt den Kranz und spricht:

Wenn ich die Wahrheit sagen soll,
So hätt' ihr All' verdienet wohl

Allhie an diesem Nasentanz,
Dass ein Jeder gewinn ein' Kranz,
Weil ihr seid wohl benast allsammter:
Der Kern von Nas'n ist beieinander.
Weil wir aber ein' Kranz nur haben,
So thu' ich hie damit begaben,
Den Heinzflegel von Halberstadt.
Der ihn redlich gewonnen hat.

Er setzt den Kranz dem Heinzflegel auf.

Eberlein Hieffendorn.

Nein, Schultheis, das gesteh' ich nit,
Du hast genommen Gab und Mieth',
Ich glaub' mein Löschhorn grösser sei,
Als wären seiner Nasen drei;
Meinst nicht, vor All' am Nasentanz
Hätt' mich gezieret dieser Kranz?
Wie dass'd mich übersehen hast,
Es verdrüsst mich im Herzen fast;
Dass du den Esel hast gekrönt,
Der uns mit Spott noch alle höhnt.
Kannst du kein' andern König finden?

Kunzel Kleienfurz.

Mit deiner Nas'n bleibst wohl dahinten,
Wie sehr du damit her thust prangen,
Wirst kaum die Sau hint'n mit erlangen!
Ich mein', es trügt dich dein Gesicht,
Meinst leicht, wir hab'n kein Nasen nicht!
Schau uns all' nacheinander an,
So siehst du kein' auf diesem Plan,
Der nicht mit Ehr'n wär' König gern!
Ich wollt' auch gern König wär'n!
Meinst, mein Nas'n wär' sein würdig nicht?

Hieffendorn.

Sie hängt dir mitten im Ang'sicht,
Mit Verlaub vor dein' Wirth und Gästen,
Gleichwie ein Scheisshaus an der Vesten!
Ich wollt' dir wol hoffiren d'rein.

Ula Mistfink.

Es kann nur einer König sein!
Ist mir's Heinzflegel lieb als ein ander';
Er wird uns führen allesanter

In's Wirthshaus zu dem kühlen Wein,
Da woll'n wir all' sein Hofg'sind sein,
Und mit ihm in dem Saus thun leben!

Seiz auf der Weinstrasse.

Der Ding' kann ich euch nicht nachgeben,
Dieweil all' mein' Oheim und Basen
Haben alle höckrige Habichts-Nasen;
Für alle Bauern in der Pfarr'
Müsst' ich ja sein der grösste Narr,
Dass ich mich's Königreichs verweg',
Im Dreck mit meiner Nasen läg!
Jedermann würd' mein' spott'n und lachen.

Schultheis.

Ihr Bauern, was woll't ihr hier machen?!
Potz Dreck! was keift ihr um den Kranz,
Und woll't hadern am Nasentanz!
Seid ihr ja Narren allesanter,
Bis Sonntag g'winnt ihn etwa ein ander'!
Lasst heut' den Kranz dem König bleiben,
Und thut euch an die Saue reiben,
Dass ihr im Kraut habt Fleisch die Fasten!
Die ist für Euch am allerbasten!
Gebt's nach, dass daraus werd' kein Zank,
Dass wir nicht verdienen Undank
Bei unserm vest'n Junker dem Pfleger!

Zettelscheiss.

Mein's Theil's will ich nicht zanken weger:
Wär' mir aber in jungen Jahr'n
Mein Nasen nicht so stumpfiret warn'n,
Ich wollt' euch allen obgesiegen;
Wiewol mein' Sach' im Dreck muss liegen, —
Das mir gleichwol nit wen'g verschmacht.

Hirnlos.

Ihr lieben Baur'n kein' Unmuth anfacht!
Lasst den Nas'nkönig bleib'n bei Ehr'n,
Den Tag in Ruh' und Freud' verzehr'n!
Wer's thun will, reck' ein' Finger auf!
Nun ist ja unser der grösste Hauf'!

Kleienfurz.

Ja wer ein' Hader hie anfächt,
Sei Bau'r oder Bauernknecht,

Den woll'n wir flegeln von dem Tanz,
Dass er sein Lebtag denkt an Kranz!
D'rum lasst den Nasenkönig bleiben,
Wie ihn der Schultheis thut beschreiben.

Molkendrämel.

Den König kann ich gar nicht leiden,
Ich wollt' mich eh'r selbst mit ihm schneiden,
Sind doch hier unser starker drei,
Die treulich steh'n einander bei;
Hab'n alle drei gröss're Nas'n denn er;
Und sollt' den Kranz gewinnen der,
Wollt' ehr' dass unser Nas'n ihr Zecken
Einem alten Weib im Arsch stecken!
Soll'n wir also abziehen mit Schanden,
Die wir wol all'mal sind bestanden,
Wo wir mit unsern Nasen hinkamen,
Kränz' und der besten Kleinod' nahmen?
D'rum woll'n wir den Kranz mit ihm theilen,
Dass der Bad'r hat ein Jahr d'ran z'heilen.

Seiz auf der Weinstrasse.

Ja Molkendrämel, ich fall' dir bei!
Soll'n wir uns're Nasen alle drei
Also lassen im Dreck umziehen?
Uns'r keiner soll vom andern fliehen,
Bis der Nas'nkönig sein' Kranz verliest,
Und ihm's Blut über's Maul abfliesst!
Er soll den Kranz davon nicht tragen,
Wollt' eh'r all' mein' Kühe an ihm verschlagen!

Heinzflegel.

Herr Schultheis, es will nicht anders sein,
Ich muss retten das Leben mein!
Seht hin, halt' mir ein' Weil den Kranz,
Ich will mit ihn' thun einen Tanz,
Weil sie's nicht wollen entrathen,
Dass wir über Knochen im Blut waten,
Und die Seel' im Gras umhupfen!
Potz Dreck! mir thut's in d' Nasen schnupfen.
Dass sie mir gönnen nicht den Kranz!
Ich halt' euch alle drei in ein' Schanz',
Auf dass mein' Ehr' ich rett' damit!
Nun wehrt euch mein' und säumt euch nit!

Schultheis
tritt dazwischen und spricht:

Ihr Bauern, ich biet' euch Allen Fried',
Bei dem Geld und dem höchsten Glied'!
Zuckt einer oder thut sich regen,
So will ihn, beim Eid! in d'Halseisen legen!

Die Bauern schlagen aufeinander los.

Ihr Bauern, mein Herr Pfleger lässt euch sagen,
Weil sich der Hader zu hat tragen,
Auf heut' an unserm Nasentanz,
So soll aufheben ich den Kranz,
Und alle Kleinod' legen nieder,
Bis auf den Sonntag, kommt all' her wieder,
Da wir den Tanz erst enden wöllen.
Ob einer hätt' ein' guten G'sellen,
Nachbaren oder wohlbekannten,
Ein Oheim oder Anverwandten,
Der auch tapfer benaset wär',
Den mag er mit ihm bringen her,
Auf dass der Reihen länger werd'.
Doch ist unser Begehrd,
Wollt uns die Kurzweil haben gut,
Wie man denn jetzt zu Fastnacht thut,
Dass kein Ungunst uns daraus wachs'!
Ein' gute Nacht wünscht euch Hans Sachs!

2. Der Ketzermeister mit den vielen Kesselsuppen.

(1553.)

Hermann Pich.

Ich weiss nicht was ich an soll fangen?
Ich bin ein Weil spazieren 'gangen,
Ob ich ein' Vogel möcht erhaschen,
Der mir ein wen'g füllt mein' Taschen,
Die ist mir gar schier worden leer.
Dort geht der einfälig' Simon her!
Der ist reicher an Geld und Gut,
Minder an Vernunft, Sinn und Muth;
Hab' ihn oft bei der Nasen umzogen,
Um manche Posten ihn betrogen,
Wenn ich hab' 'zecht in sein'm Wirthshaus.
Wo will er heut' so früh hinaus!
Ich will ihm gleich freundlich zusprechen.
Wo 'naus so früh, wann woll'n wir zechen?

Simon der Wirth.

Ich will auf's Dorf, bestellen Heu,
Hafer und auch Stroh zu der Streu,
Zu ein'm Vorrath, den meinen Gästen.
O wie hab' ich jetzund den besten
Gefeuerten Elsasser Wein!
Und wenn ihn trinken sollt' allein
Gott und auch Johannes der Täufer,
Welcher gewest ist sein Vorläufer,
So weiss ich ja, der Wein wär' gut,
Und würd' erfreuen ihn' den Muth!
Ich weiss, du wirst ihm auch nicht fluchen,
Komm Nachmittags, thu' ihn versuchen,
Nimm ein' G'selln oder drei mit dir.

Hermann Pich.

Ja endlich wollen kommen wir,
Schau, dass wir auch haben dabei
Ein frisch Paar Vögel oder drei,
Ein Bretspiel, Würfel und auch Karten.

Simon.

Ja ich will sicher auf euch warten!
Jetzt will ich auf das Land hinaus,
Um Mittag komm' ich heim zu Haus.

Geht ab.

Hermann Pich

für sich:

Ja freilich, so will ich zu dir kommen:
Ich hab' ein Wort von dir vernommen,
Das muss mir wohl bezahl'n das Gloch,
Ich will dir's wohl aufmutzen hoch
Beim Inquisitor, dem Ketzermeister,
Der ist ein alter Mönch, ein feister,
Der wird dich gar wohl *mores* lehr'n;
Ich will des Nächsten zu ihm kehr'n,
In's Kloster, ihm das ersagen,
Es wird mir ein gut Trinkgeld tragen.

Geht ab.

Doctor Romanus der Inquisitor

kommt und spricht:

Inquisitor, so ist mein Nom'!
Ich bin gesetzt vom Stuhl zu Rom',

Das ich fleissig Aufmerkens sei,
Wo sich erhebt ein' Ketzerei,
Es wär' mit Werken oder Worten.
Hier oder auch an andern Orten,
Von Reichen, Armen, Jung od'r Alt,
So hab' ich päpstliche Gewalt
Demselben ein' Straf' zu benennen,
Ihn zu würgen oder verbrennen,
Oder in ein Prison zu schaffen,
Oder um ein' Summe Geld's zu strafen:
Darmit ich den gemeinen Mann
In grosse Furcht gesetzet han;
Das mir ein' Weil' durch List und Ränk'
Sehr viel Hellküchel, Gab' und Schenk
In meinem Beutel hat getragen,
Wiewol zeither, in Jahr und Tagen,
Das Amt mir nicht hat tragen viel.
Mein' Kuh mir gar versiegen will,
Wiewol ich viel Kundschafter hab'
In dieser Stadt, auf und ab:
Wo sie ein' mit ein'm Wort ergriffen,
Dass er sich etwas thut vertiefen
An dem heiligen Stuhl zu Rom,
Oder gleich án dem Gottes Nom',
Das blasen's mir denn heimlich zu,
Alsdann ich ihn anplatzen thu'
Für ein' Ketzer, und thu' ihn bücken
Und ihm sein' Beutel überzücken,
Dass er mir lässt ein' goldne Scheiss.
Und dass er selbst nicht anders weiss.
Als ihm sei grosse Gnad' geschehen.
Dort thut sich Hermann Pich her nähen.
Der hat mir viel Ketzer zu'tragen:
Was er halt jetzund Neu's thut sagen?
Woher, mein Hermann Pich, woher?

Hermann Pich
neigt sich und spricht:

Herr Doctor, ich bring' gute Mär,
Ich hab' ein' feisten Vogel g'fangen.

Inquisitor.

Sag', Lieber, wie ist das zu'gangen?

Hermann Pich.

Kenn't ihr den Simon Wirth, den Reichen?
Denselben hab' ich thun erschleichen.

Inquisitor.

Ich kenn' ihn nicht, was hat er 'than?

Pich.

Als ich heut' thät spazieren gahn,
Da kam mir Simon Wirth ung'fähr,
Sagt, wie ein' guten Wein hätt' er,
Der wär' so gut! und, gleich zu Spott,
Wenn ihn Sanct Johann und selbst Gott
Desselben sollten ein Viertel trinken,
Sie müssten unter den Tisch sinken,
Und trunken werden wie die Schwein'!

Inquisitor.

O! das mag mir ein Ketzer sein!
Dess'n will ich *per Deum* nicht fehl'n!
Sagt'st du mir nicht, er sei fast reich?

Pich.

Ja, in der Stadt ist nicht sein' Gleich',
Unter den Wirthen überall,
Er hat des Reichthums überschwall,
Ein' sehr grossen Vorrath an Wein.
Doch ist er an den Sinnen sein
Gar einfältig, grob und auch schlecht,
Als ob er sei ein Bauerknecht;
Darum ist er sehr gut zu rupfen.

Inquisitor.

Ich will ihm sein' Schwungfedern auszupfen:
Dein Theil der soll auch sein dabei.
Sag' an, wo er zu Hause sei?

Pich.

Er sitzet in der Langen Gassen.

Inquisitor.

Nun, seinen Namen will ich wohl fassen,
Mein' Pedell ich ihm gleich zuschick',
Dass er komm' her im Augenblick,
Dann will ich ihm ein' Schweis ausjagen,
Dass er selbst möcht' an Gott verzagen!

Sie gehen beide ab.

Simon
tritt ein und spricht:

Ei! ei! ei! ei! Ach! Ach und Weh!
Wie in grosser Gefahr ich steh'!
Potz Leichnam! Angst! was soll ich thon!

Nachbar Claus.

Ei, sag' mir lieber Nachbar Simon.
Was ist dir, dass du also wemmerst,
Klagest, ächzest und also jämmerst?

Simon.

Ach, lieber Nachbar, ich klag' dir,
Es hat jetzund geschickt nach mir
Der Nequamsiter sein' Pedell,
Ich sollt' bald kommen in sein' Zell'.

Claus.

Du meinst wol den Inquisitor,
Hast ihn nicht recht genennet vor.

Simon,

Ich mein' halt' unsern Ketzermeister,
Ein geizig', gross'r Mönch, ein feister!
Was meinst du wol, dass er will mein'?

Claus.

Ach, es wird nichte anders sein,
Denn das du dich an dieser Stätt'
Etwa mit Worten hast verred't;
Er wird dich für ein' Ketzer halten.

Simon.

Au weh mir, dass ein Gott muss walten!
Ich weiss ja nichts, das ich hab' than!
Der Mönch ist ein hoffärtiger Mann,
Die Leut' er gar hart straft und plagt,
Wie alle Menschheit von ihm sagt,
Wie streng er sei gewest vor Jahr'n!
Wie wird er mir denn nun mitfahr'n!
Er wird im Anfang mich erschrecken,
Und in mein' Worten mich verstrecken!
O, lieber Nachbar Claus, geh' mit mir,
Ich will ein Mass Wein schenken dir,

Des g'feu'rten Elsassers, des neuen,
Und hilf mir du, mit ganzen Treuen,
Bei dem Mönch selber vertheidigen!

Claus.

Dieweil du Niemand thät'st beleidigen,
Hast auch kein Fleisch am Freitag g'gessen,
Wird dich der Münnich ja nicht fressen!
Deshalb fürcht' nicht so übel dich!

Simon.

Ich kann nicht verantworten mich,
Ich bin dem Mönch gar zu einfältig,
Er ist mit Worten mir zu bewältig!
O, mein Nachbar Claus, geh' mit mir!

Claus.

Nun, so will ich gleich geh'n mit dir
In das Kloster zu den Barpfoten,
Weil man dich hat darein entboten.
Vielleicht wird er dich etwas fragen,
Oder dich bitten um Ross und Wagen,
Darauf leicht will ausfahren er.

Simon.

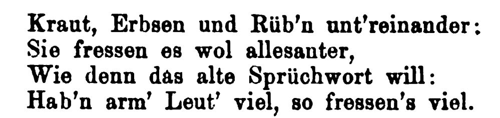
Potz Mag'n, wenn es dasselbig' wär',
Das wollt' ich ihm gar gern leihen!
Nun woll'n wir geh'n, es ist nach Dreien,
Eh' denn die Mönche geh'n zum Chor.
Mir steh'n gleich all' mein' Haar' empor!

Sie gehen beide aus.

Inquisitor

tritt mit dem Custos ein und spricht:

Custos, geh', zünd' die Kerzen an,
Jetzt werd'n wir zum Tagamt eingahn.
Heiss' die Brüder singen andächtig,
Auf dass uns alles Volk einträchtig
Für heilig, fromm und geistlich halt,
Damit uns zutrag' Jung und Alt,
Damit wir gut' feist' Suppen essen.
Dergleich'n thu' bei Leib nicht vergessen,
Dass man täglichen Nachmittag
Den Armen vor das Kloster trag',
Was dem Convent überblieben sei,
Ein' Kessel mit Suppen, oder drei.



Kraut, Erbsen und Rüb'n unt'reinander:
Sie fressen es wol allesanter,
Wie denn das alte Sprüchwort will:
Hab'n arm' Leut' viel, so fressen's viel.

Custos.

Würdiger Vater, sorgt nur mit Nichten,
Ich thu' es fein ord'nlich ausrichten;
Solch' Essen thut den Bettlern wohl!
Die Braten man aufheben soll,
Desgleichen die grossen Stück' Fisch,
Die trägt man heut' wieder zu Tisch,
Wenn wir halten Collation.
Damit, so meint der g'meine Mann,
Weil wir den Armen solch' Essen geben,
Wir thun so schlecht und mässig leben,
Mit Suppen, Brei, und fasten all' Tag,
Damit man uns dest' mehr zutrag.
Dort kommt der Simon Wirth daher
Und ein Mann, was will haben er?

. Inquisitor.

Ich muss den Tölpel examinir'n!
Mit Worten scharf, und wohl vexir'n!
Er hat sich mit ein'm Wort verschnappt,
Ich hab' ihn bei ein'm Ohr ertappt,
Ich will ihm einen Rappen reissen,
Er muss uns uns're Küchen speisen.
Da wir den Fisch in d' Reusen bringen,
Geh', heiss das *Gaudeamus* singen,
Und die Orgel auch dazu schlagen.
Er muss uns wohl in's Kloster tragen.

Custos ab.

Simon

kommt und spricht:

Würdiger Vater, grüss' euch Gott,
Hie komm' ich nach eurem Gebot.

Inquisitor.

Bist du der Simon Wirth, sag' an,
Den ich vor mir beschieden han?

Simon.

Ja, ich bin's, Herr, Würdiger Vater —.

Inquisitor.

O du giftige, mörd'rische Ader!
Kann vor der ketz'rischen Zunge dein
Gott im Himmel nicht sicher sein,
Und auch Sanct Johannes der Täufer?
Willst aus ihn' machen zwei Weinsäufer,
Dass sie von dem Wein werden wol
Zwei Trunkenbold', und sei'n stut'voll,
Wie du und deines Gleichen bist!
Solch's alles gar ketzerisch ist!
Damit hast du verdient das Feu'r,
Wie ein Ketzer gar ungeheu'r!
Dazu so muss dein' arme Seel'
Nach dem Leben auch in die Höll',
Und darin ewiglichen brinnen!

Claus.

Mein Simon Wirth, thu' dich besinnen,
Ob du hast solche Wort' gered't?

Simon.

Ja, heut' früh ich ohng'fähr sagen thät
Zu einem, der heisst der Hermann Pich,
Ein' guten Elsasser hab' ich,
Wenn Gott und Sanct Johann allein
Halt trinken sollt' denselben Wein,
So wär' er doch gerecht und gut,
Und würd' sie machen wohlgemuth.
Solch's hab' ich gered't und nicht mehr.

Claus.

Ei das ist nicht schädlich so sehr!
Er red't dem alten Sprüchwort nach,
Hat damit Gott 'than gar kein' Schmach,
D'rum weder Seel' noch Leib verlor'n!
Darum, mein Herr, lasst euern Zorn,
Rechnet's nicht zu dem Aergsten aus,
Und lasst den guten Mann nach Haus.

Inquisitor.

Ja, gleich wie du die Sach' versteh'st,
Wie! dass du mit dem Ketzer geh'st?
Du weisst nicht was ein Ketzer ist!

Claus.

Mein Herr, ich hab' es längst gewisst!
Einer, der junge Katzen macht,
Denselben ich für ein' Ketzer acht'.

Inquisitor.
Ich merk', du treibest dein' Spott d'raus!

Claus.
Herr, reck' ich doch kein' Zunge aus,
Red' davon wie ein Lai', ein schlechter.

Inquisitor.
Bist du des Ketzers ein Verfechter,
So musst du in den schweren Bann!

Claus.
So will ich in die Erbsen gahn,
Auf dass ich nicht muss Bohnen essen.

Inquisitor.
Ich mein', sei'st mit ein'm Narren b'sessen,
Dass du an ein'm heiligen Ort
Treibest gar so närrische Wort'!
Heb' dich nun bald aus meiner Pfarr'!

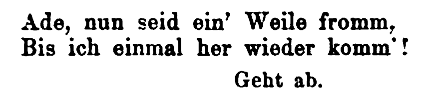
Claus.
Mein Herr, ich glaub, ihr seid ein Narr!
Ihr seid ja selbst kolbig beschor'n,
Und habt den Schalk hinter den Ohr'n,
Und tragt am Hals die Narrenkappen!

Inquisitor.
Du grober Esel, thu' hinsappen'!
Mit dir ich nichts zu schaffen hab'!

Claus.
Ihr seid selber ein Eselsgrab,
Die Farb' ihr an der Kutte tragt!

Inquisitor.
Geh' aus dem Kloster, lass mich un'plagt!
Du Speivogel und Ehrendieb!

Claus.
Mit Ehren ich wol bei euch blieb!
Seid selbst ein Dieb! dass euch d'Bock schänd'!
Den Strick tragt ihr schon um die Lend'!
Doch, lieber Herr, verargt mir kein's,
Ich bin führwahr voll Brannteweins!



Ade, nun seid ein' Weile fromm,
Bis ich einmal her wieder komm'!

Geht ab.

Inquisitor.

Wer ist der Schalk, der dahin geht?
Mir so schändlich hat zugered't!
Ich will ihm's endlich nicht vertragen,
Sondern ihn vor dem Herrn verklagen!
Sag' mir an, ist's nicht der Lai' Schmidt?

Simon.

Heiliger Vater, ich kenn' ihn nit,
Er thut gleichsam sei er toll,
Unsinnig oder gar stutvoll;
Er ist ohn'gefähr mit mir 'reinkummen.

Inquisitor.

Er wird an mir finden kein' Stummen!
Nun, was soll ich halt mit dir than?
Du bist ein Ketzer, und im Bann!
Und gehörst in das Feu'r hinein!

Simon.

Begnad' mich, Würdiger Herre mein,
Und schonet mir doch meinem Leben;
Thut doch dem Sünder Gott vergeben,
Wenn er vom Herzen Gnad begehrt!

Inquisitor.

Dein' Sünd' dich also hart beschwert!
Nun, du musst da, im Kloster bleiben!
Ich will gen Rom, dem Papste schreiben
Dein' Ketzerei und gross' Gott'slästern,
So du hast trieben heut' und gestern.
Vielleicht musst gen Rom, mit den Schwänken
Lässt er in der Tiber tränken;
Oder musst zum heiligen Grab,
Solch' Gott'släst'rung zu tilgen ab.
Du wirst so leichtiglich nicht ledig.
Geh 'nein in d'Kirchen, in die Predig,
Und mir darnach, zu Mittentag,
Ein Stück aus dieser Predigt sag':
G'lob an, dass du woll'st weichen nicht
Aus dem Kloster, bei Eidespflicht!



Bis du wirst absolvirt von mir.
Ich geh' in d'Predigt, komm' nachher schier!

Geht ab.

Claus

kommt und spricht:

Mein lieber Nachbar, sag' an mir,
Wie geht es in dem Kloster dir?
Sag' an, ist dir noch angst und bang'?

Simon.

O, wie ist mir die Zeit so lang!
Man thut im Kloster mich verstricken,
Droht, mich gen Rom dem Papst zu schicken,
Dass man mich verbrenn' oder tränk'.

Claus.

Mein Nachbar, Solches nicht gedenk'!
Der geiz'ge Mönch b'gehrt nicht dein's Blut's,
Sondern dein's Geldes unde Gut's!
Nimm zu dir ein drei Dutzend Thaler,
Die werd'n deiner Ketzerei Bezahler,
Damit kommst du aus dieser Feh'.

Simon.

O, ich geb' hundert Thaler, eh'
Denn dass ich mich verbronnen liess;
Ich hab' nicht gemerkt, wahrhaft, g'wiss,
Dass mich das Geld könnt' ledig machen!
Ich hätt' sonst längst 'than zu den Sachen.
Ich hab' gemeint, mir helf' am basten
Hart liegen, bitten, beten und fasten.
Nun, ich muss jetzt in d'Kirche gahn,
Man zieht gleich zu der Predigt an,
Ich muss hernach dem Mönnich sagen.

Claus.

So merk's und folg' meinem Rathschlagen,
Was gilt's, du wirst bald ledig wer'n!

Simon.

Ich wollt's ja wahrlich von Herz'n gern!
Man predigt viel von dem Feg'feu'r,
Ich glaub', es ist kaum so ungeheu'r
Als das Kloster mit seiner Pein!

Claus.

Nun, ich will mit in d'Kirchen 'nein,
Und hör'n was der Mönch d'rin thut sagen
Vom Opferen und dem Zutragen.

(Gehen beide ab.

Custos

kommt mit dem Inquisitor und spricht:

Ach, saget, andächtiger Vater,
Unsers Convents höchster Wohlthater.
Wie hält sich noch der Simon Wirth.
Welchen ihr habt examinirt,
Hat die Kuh noch kein' Milch gegeben?

Inquisitor.

Er thut wahrlich geleich und eben
Als ob er sei nicht gar wohl weis':
Er bitt' um Gott'swillen mit Fleiss,
Man soll ihm diese Sünd' vergeben,
Zeigt an die heil'ge Schrift darneben:
Hat doch in der Zeit nie gemelt'
Zu geben weder Gut noch Geld.
Ich muss ihm d'Saiten besser spannen,
Dass er noch muss weinen und flannen,
Und Geld's g'nug geben, will er sein ledig.
Dort kommt der Phantast gleich von Predig'.

Simon kommt an.

Du Ketzer, bist zu Predigt g'wesen?
Was hast hören singen oder lesen?!

Simon.

Heiliger Vater, an dem Ort
Hab' ich gehört ein schrecklich' Wort,
Dasselb' bekümmert mir mein' Sinn.

Inquisitor.

Was ist's? hast du ein' Zweifel d'rin.
Sag her, ich will dich unterrichten!

Simon.

Mein Herr, ich zweifle gar mit Nichten.
Für mich selbst es mich gar nicht plagt.

Inquisitor.

So sag' her, was hat er gesagt?

Simon.

Man hat' predigt: was wir hier gäben,
Das würd'n wir dort in jenem Leben
Alles wol hundertfältig finden.

Inquisitor.

Das ist wahr, g'wiss ohn' Ueberwinden,
D'rum gieb auch viel in's Kloster 'rein:
So nimmst du's hundertfältig ein.
Was erschreck'st denn ob dieser Lehr'?

Simon.

Für mich kümmert es mich nicht sehr,
Sondern ich erschreck' an dem End'
Für euch und euer ganz' Convent.

Inquisitor.

Warum für uns? dasselbe sag'!

Simon.

Da hab' ich g'sehen alle Tag',
Dass ihr hinaustragt aus Erbarmen
Drei Kessel mit Suppen den Armen:
Und so ihr das treibt das ganze Jahr,
So werd'n der Kessel, mit Suppen zwar,
Tausend fünf und neunzig gemelt'!
Dafür wird euch in jener Welt
Wol hunderttausend Kessel voll,
Neuntausend und fünfhundert wol!
Wo wollt' ihr mit der Suppen hin?
Ich fürcht' wahrlich, ihr werd' darin
Sammt dem ganzen Convent ertrinken,
In den Suppen zu Grunde sinken:
Voraus, welcher nicht wohl kann schwimmen,
Die weiten Kutten euch nicht wohl ziemen.
Welche ihr dort auch an werd' haben,
Weil man euch thut darin begraben:
Derhalben ist mir leid für euch.

Inquisitor

spricht zornig:

Ach, du durchtrieb'ner Lecker, fleuch!
Du Erzketzer, Schalk und Bös'wicht!
Wer hat dich also abgericht'!
Du musst im Bann dein Lebtag bleiben,
Wollst du den Spott auch aus uns treiben!

Heb' dich flugs aus dem Kloster 'naus!
An Galgen hin! heim in dein Haus!
Komm mir nicht mehr für mein Ang'sicht!

Simon.

Herr, ihr dürft mir's verbieten nicht,
Ich wär' schon lieb'r daheim gewesen,
Hätt' dafür in der Bibel gelesen.
Es mag auf meinen Eid geschehen,
Das ich nicht viel Gut's hab' gesehen
Im Kloster, denn viel Gleisnerei,
Viel Gebets, wen'g Andacht dabei;
Damit habt ihr all' Welt beschissen!
Ade! ich scheid' dahin mit Wissen.

Geht ab.

Inquisitor.

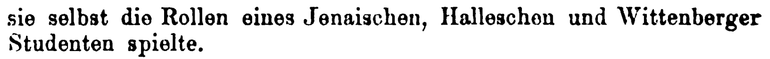
Schau, mein Custos, wie gar verrucht,
Verstockt, verbannet und verflucht
Ist jetzt der Lai' und g'meine Mann!
Fürcht' weder uns noch unsern Bann!
Wiewol wir uns haben zu viel
Oft lassen sehen in das Spiel:
Unser Betrug ist worden laut,
Deshalb der Lai, uns nicht mehr traut,
Und streichet stets um in der Bibel.
Unser Haus hat ein' bösen Giebel,
Uns ist gewichen der Grundstein,
Fürcht' nun, es fall' einmal gar ein.
Wiewol wir es stets unterbolzen
Vor Garn, Fischen und Vorholzen;
Doch ist unser Haus gar wohl schwach's:
Es senkt sich zum Fall, spricht Hans Sachs.

Auch die weltlichen und geistlichen Komödien von Hans Sachs schlagen in einzelnen Momenten in das Grotesk-Komische über. So wird in der „Empfängniss und Geburt Johannis und Christi“ Johannes öffentlich mit einem grossen Messer beschnitten, in den „ungleichen Kindern Eva's“ geberdet sich Gott wie ein orthodoxer Oberpfarrer: der vielen andern Ergötzlichkeiten in andern Stücken nicht zu gedenken. Obenan aber stehen immer die Fastnachtspiele, dieser Lieblingstummelplatz der Zunftkomödianten, die in Nürnberg seit 1550 ein besonderes Theater, das erste deutsche Schauspielhaus, erhielten, woselbst sie die derbe Komik ihrer Stücke noch mehr durch ungelenke und täppische Darstellung verstärkten.

Ausserhalb Nürnberg und Augsburg vernehmen wir bald nachher von dargestellten Fastnachtspielen aus Basel, Bern, Strassburg,

Heidelberg, Tübingen, Wien und andern Orten. Nach Schlesien verpflanzte sie, wenigstens in verbesserter Gestalt, ein Schüler des Hans Sachs, Adam Puschmann, auch Schuster und Meistersänger, wie überhaupt die deutsche Poesie vorzugsweise in diesem Landstrich ihre Heimat aufschlug. Es hatte allen Anschein, als ob das Volksschauspiel ein fröhliches Gedeihen nehmen sollte; allein es zeigte sich, dass die religiösen Spaltungen der Entwickelung einer Nationalbühne hinderlich waren, und als der naive süddeutsche Dialect, zuerst durch Luther, aus der Literatur ausgebürgert wurde, bemächtigten sich Gelehrte des poetischen Grundes und Bodens, die, zwar formell manchen Fortschritt anbahnend, doch viel zu wenig wahrhaft poetischen Geist besassen, um eine Volksbühne zu schaffen. Hans Sachs hatte die richtigen Bahnen vorgezeichnet, aber sie wurden nach ihm theils verachtet, theils missverstanden, theils aus Unkenntnis ausser Acht gelassen, oder aus mangelndem Geschick in falscher oder ungeeigneter Richtung verfolgt [98]).

Wie durch Nachahmung des spanischen Theaters in Italien die Schaubühne in Verfall gerieth, so wurden auch in Deutschland im siebzehnten Jahrhundert die sogenannten Haupt- und Staatsactionen statt der Trauerspiele durch Nachahmung desselben eingeführt, was die Vervollkommnung des künstlerischen Dramas sehr verzögerte. Sie fingen schon vor Johann Veltheims Zeiten an einzureissen, und ihre marktschreierische Benennung ist ihrem innern Gehalt vollkommen angemessen. Man spielte sie theils mit Marionetten, theils mit lebendigen Acteurs. Groteske Heldenfiguren, widernatürliche Abenteurer, ein Mischmasch von Bombast, Galimathias und pöbelhaften Scherzen zeichneten sie vor andern Schauspielen aus. Veltheim spielte auch Burlesken, die er theils den Italienern entlehnte, theils nach ihrem Beispiel extemporiren liess. In den ersten dreissig Jahren des vorigen Jahrhunderts herrschten sie durchgängig, und waren bei Vornehmen und Geringen sehr beliebt. Ein wenig bekannter Schauspieler und dramatischer Schriftsteller Namens Wezel, der in nur zwei Nächten ein Drama verfertigte, fand im Jahre 1725 mit seinem „Tamerlan“, einer Haupt- und Staatsaction (von welcher blos der Titel noch vorhanden), den grössten Beifall. Auch die Neuber, die Gründerin und Principalin eines wichtigen Theaters, bewirthete ihre Zuschauer anfänglich noch mit den Schauspielen, die sie vor sich fand, das ist, mit Haupt- und Staatsactionen, extemporirten Stücken und Burlesken. Die ausländische Litteratur hatte in Deutschland noch so wenig Wurzel gefasst, dass man die guten Originale der ausländischen Bühnen, wovon nur noch wenige übersetzt waren, fast nur in fürstlichen Bibliotheken aufzusuchen hatte. Auch in der Folge musste die Neuber noch immer etwas von den alten Fratzen untermischen, z. B. das Rosenthal, das Reich der Todten, in welchem letztern



sie selbst die Rollen eines Jenaischen, Halleschen und Wittenberger Studenten spielte.

Im Jahre 1731 erhielt in Berlin Titus Maas, Markgräflich Baden-Durlachischer Hof-Komödiant, die Erlaubnis zu Vorstellungen mit grossen englischen Marionetten. Unter den Stücken, welche er vorstellte, war auch die Komödie, betitelt Fürst von Mentzikopf, deren Vorstellung (am 28. August 1731) auf Befehl vom Hofe auf das schärfste verboten wurde. Der Komödienzettel dieser Haupt- und Staatsaction lautete also: Mit königl. allergnädigster Erlaubnis werden die anwesenden Hochfürstl. Baden-Durlachschen Hof-Komödianten, auf einem ganz neuen Theatro, bei angenehmer Instrumental-Musik vorstellen: eine sehenswürdige, ganz neu elaborirte Hauptaction, genannt: die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Alexanders Danielowitz, Fürsten von Mentzikopf, eines grossen favorirten Cabinetsministers und Generalen Petri I. Czaaren von Moskau, glorwürdigsten Andenkens, nunmehro aber von der höchsten Stufen seiner erlangten Hoheit bis in den tiefsten Abgrund des Unglücks gestürzt, veritablen Belisary mit Hanswurst, einem lustigen Pastetenjungen, auch Schnirfax und kurzweiligen Wildschützen in Sibirien, u. s. f. Berühmt und berüchtigt wie Mäve und Bave unter den Dichtern ward Reibehand, ein Schneider von Profession, der Anfangs (1734) hölzerne, nachher lebendige Marionetten dirigirte, und dessen Nachkommenschaft, sowohl dem Namen als den Verdiensten nach, sich noch lange erhielt. Sein Name wurde zum Sprichwort, Reibehandsche Komödie, oder Haupt- und Staatsaction marktschreierisch vorgestellt, war einerlei.

Inmitten aber des Durcheinanders von zeitangemessen guten und verkommenen Fastnachtspielen, Schulkomödien, kirchlichen Tragödien, Mysterien und auch sogenannten gelehrten Schauspielen, die ohne Nachhaltigkeit für Volkspoesie und Bühne blieben, erschienen, noch vor Beginn des furchtbaren dreissigjährigen Kriegs, die sogenannten englischen Komödianten in Deutschland. Es ist nie ermittelt worden, ob sie wirklich aus Engländern oder, wie Tieck vermuthet, aus jungen Deutschen vom Comptoir der Hansa in London oder aus allerlei Abenteurern bestanden. Man weiss nur, dass sie, umherwandernd, altenglische Schauspiele populär übersetzt darstellten, und diese Stücke mögen ihnen den Namen der englischen Komödianten verschafft haben. Aus den Niederlanden zu uns herüberkommend und hier fast das erste Beispiel gebend, wie man aus der Schauspielkunst einen ausschliesslichen Beruf und Subsistenzerwerb macht, verschmähten sie es auch nicht, untermischt Tänzer-, Fechter-, Springer- und Equilibristenkünste zu produciren, und dies ist vielleicht das Beachtenswertheste an ihnen, denn ihre Stücke waren meist vollkommen werthlos, Aufsehen erregend und Beifall findend wol vornehmlich nur durch die Neuheit der Sache.

Zu verwundern ist nicht, dass ihr Beispiel Veranlassung zur Erstehung anderer professionirter Banden gab, zu beklagen aber, dass sich deutsche Dichter fanden, welche in der Weise ihres Mischmasches von Rohheit, Unsittlichkeit, Schauder- und Blutscenen, haarsträubenden Possen und gemeinen Jahrmarktskünsten Stücke schrieben, Stücke, welche in die Kategorie des „Mordspectakels" gehören. Vornehmlich aber war es die akademische Jugend, die sich, gelockt von dem Beifall und der Aufnahme, welche die englischen Komödianten an Höfen und in Städten fanden, verführt vom trügerischen Scheine eines fessellosen poetischen Wanderlebens und dem Zauber der Bühnenthätigkeit, sich diesen am schnellsten anschloss. Die meisten bekannt gewordenen Schauspielertruppen des siebzehnten Jahrhunderts, geführt von sogenannten Principalen oder Komödiantenmeistern, bestanden fast ganz aus Studenten, und der Name der englischen Komödianten erhielt sich darüber nicht lange. Einer der ersten Principale war oben erwähnter Johann Veltheim (auch Velthem und Velthen genannt); geboren um 1650 zu Leipzig, hatte er daselbst studirt und den Magistertitel erworben, worauf er, wahrscheinlich um 1680, eine Schauspielergesellschaft bildete, die sich den Namen der „berühmten Bande" erwarb. Ob es vollkommen begründet ist, was Devrient behauptet, dass Veltheim die religiöse Bedeutung des mittelalterlichen Theaters festzuhalten und die Schauspielkunst als Dienerin des göttlichen Worts zu proclamiren suchte, mag hier dahin gestellt bleiben; fest steht aber, dass seine Gesellschaft aus allen möglichen vorhandenen Dramen die wirkungsreichsten scenischen Erfindungen zusammenraffte, die Moderomane ausbeutete, die Historienbücher, selbst die neuesten Staatsbegebenheiten, und weitläufige Scenerien combinirte, in denen alle Bühneneffecte zusammengebaut, alles Dagewesene überboten werden sollte. Politische Vorgänge, erstaunliche Grossthaten berühmter und fabelhafter Helden und Könige, die blutigsten Greuel neben der geziertesten Schönrederei von Prinzen und Prinzessinnen und den impertinentesten Schwänken der Possenreisser, Zauberstückchen und Verwandlungen, Träume und Erscheinungen, Himmel und Hölle, Alles in der abenteuerlichsten Verknüpfung mit feierlich-allegorisch-didaktischen Gestalten, Zwischenspielen, Balleten, Chören, Arien, Illuminationen und Feuerwerken, das waren die Ingredienzen der Veltheimschen Hauptaction im Bunde mit der ausgedehntesten Improvisation. Es stimmt nicht recht mit der obigen vermeintlichen Tendenz Veltheims, dass ihm überall die heftigsten Vorwürfe über seine ärgerlichen Schwänke und Narrenzoten gemacht wurden, und die Geistlichkeit sogar von den Kanzeln herab gegen ihn predigte. Er erreichte den Culminationspunkt des überladensten theatralischen Blödsinns, und starb um 1705.

Unter den ausgebildet komischen Charakteren der deutschen Bühne ist Hanswurst der älteste, und er scheint auch ursprünglich deutschen Herkommens zu sein. Carpzov meint allerdings, er wäre aus der Komödie der Alten herzuleiten, und zwar von den Köchen, die nach Würsten gerochen, und allerhand lächerliche Possen gemacht hätten; er führt aber weiter keinen Beweis für seine Meinung an. Athenäus erzählt, dass, wie schon berührt, der Komödiant Mäson aus Megara den Charakter des Kochs zuerst erfunden und auf das Theater gebracht hätte, der auch nach dem Namen des Erfinders Mäson genannt worden wäre; und weil sich sein Charakter hauptsächlich in Spöttereien bekundet, hätte man dergleichen lustige Spottreden mäsonische genannt. Vielleicht hat das Kochmesser, welches die Köche an der Seite tragen, oder auch das Schwert der alten Komödianten zu Erfindung der Hanswurstpritsche Gelegenheit gegeben. Napoli Signorelli giebt den Charakter des Hanswurst für eine Erfindung der Italiener aus, indem er sagt, er wäre der Italiener Giovanni Bodino; er führt aber auch weiter keinen Beweis an, und man hat von diesem italienischen Charakter auch nirgendwo etwas gelesen. Also dürfen wir ihn immer als ein deutsches Product annehmen. Luther in seiner Schrift wider den Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, betitelt: „Wider Hanswurst“ (Wittenberg 1541), hat seinen Charakter sehr treffend geschildert, wenn er schreibt; „Du zorniges Geistlein (den Teufel meinend) weissest wohl, dein besessener Heinz auch, samt euren Dichtern und Schreibern, dass dies Wort Hansworst nicht mein ist, noch von mir erfunden, sondern von andern Leuten gebraucht wider die groben Tölpel, so klug sein wollen, doch ungereimt und ungeschickt zur Sache reden und thun. Also hab' ich's auch oft gebraucht, sonderlich und allermeist in der Predigt.“

Aus folgender Stelle: „wohl meinen etliche, ihr haltet meinen gnädigen Herrn darum für Hansworst, dass er von Gottes Gaben stark, fett und völliges Leibes ist“ kann man schliessen, dass man den Hanswurst gern mit einem wohlgemästeten Körper gewählt habe. Bei seiner Tölpelei also auch ein Fresser, dem es bekommt. Harlekin ist auch ein Fresser, aber dem es nicht so ansetzt, damit er schlank, leicht und geschmeidig bleibt.

Charakteristisch ist, dass die komischen Charaktere von jeher und fast überall einen Beinamen von einer Lieblingsspeise des Volks erhalten haben, wie schon Addison im englischen „Zuschauer“ bemerkt hat, indem er sagt: zuvörderst muss ich darauf hinweisen, dass es eine gewisse Art von Lustigmachern giebt, die der Pöbel in allen Ländern bewundert, und so sehr zu lieben scheint, dass er sie, nach dem gemeinen Sprichwort, aufessen möchte. Ich meine solche herumschweifende Possenreisser, welche ein jedes Volk nach demjenigen Gericht benennt, welches ihm das liebste ist.

In Holland nennt man sie Pickelheringe, in Frankreich Jean Potage, in Italien Maccaroni, von einer alten Art Nudeln, die man dort sehr liebt, in England Jack Pudding. Und in Deutschland, kann man hinzusetzen, Hanswurst. Plümicke glaubt auch, dass daher Junker Hans von Stockfisch im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts den Namen bekommen, der in Berlin wegen seiner Schauspielertalente berühmt gewesen, und von dem Kurfürsten Johann Sigismund 220 Thaler jährliche Bestallungsgelder nebst freier Station und ein Deputat von zwei Essen erhielt. Wenn er aber dabei bemerkt, dass der Pullicinella auch von einer Lieblingsspeise der Italiener seinen Namen erhalten habe, so ist er im Irrthum, wie schon oben (S. 38) nachgewiesen worden. Vermuthlich hat man durch alle diese Beinamen der lustigen Charaktere nichts anders als die Gefrässigkeit andeuten wollen, welche schon bei den Schmarotzern der Griechen und Römer so sehr zum Lachen reizte.

Eine ältere Erwähnung des Hanswurst, als diejenige, welche Luther in seiner oben erwähnten Schrift von 1541 gethan, ist unsers Wissens bisher nicht bekannt geworden, obgleich daraus deutlich genug erhellt, dass das Wort lange vor ihm gebräuchlich und auch der Charakter genug bekannt gewesen sein muss.

Die älteste Komödie, in welcher Hanswurst vorkommt, ist ein Fastnachtsspiel vom kranken Bauer und einem Doctor, von Peter Probst, einem Zeitgenossen und Nacheiferer des Hans Sachs, verfasst. Gottsched fand es in einer Handschrift aus der Thomasiusschen Bibliothek, welche den Titel führte: Ein schön Buch von Fastnachtspielen und Maistergesängen durch Peter Probst zu Nürnberg gedicht. Anno 1553.

In eben diesem Jahrhundert, nämlich 1573, erschien eine gedruckte Komödie vom Fall Adams, deren Verfasser Georg Roll aus Brieg in Schlesien war, und die auf dem Schlosse zu Königsberg in Preussen gespielt worden, wo auf sehr verletzende Weise neben Gott dem Vater und Gott dem Sohn auch Hanswurst und Hans Han vorkommen: zwei weitere Belege, dass der Charakter des Hanswurst schon im sechzehnten Jahrhunderte bekannt gewesen und gebraucht worden.

Auch im siebzehnten Jahrhunderte findet man Spuren desselben. Im Jahre 1692 ward in Berlin von einer kleinen unbenannten Schauspielergesellschaft die Geschichte des verlornen Sohns dargestellt; die Hauptperson des Stücks war Hanswurst, der sich im zweiten Act mit einem Heiligen und zwei Teufeln wacker herumprügeln musste. Der Hof stand aber vor dem Schlusse desselben auf und verliess den Schauplatz.

Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts trat zu Wien Joseph Anton Stranitzky auf, der es wagte dort ein deutsches Theater einzuführen, wo bisher die Italiener allein die Einwohner dieser Hauptstadt unterhalten hatten. Er fing also 1708 daselbst die

deutsche Komödie an. Und weil Italiener seine Nebenbuhler waren, so wollte er ihr Buffotheater ganz nationalisiren, und ward dadurch der Vater der neueren deutschen Hanswürste, indem er den Hanswurst als die Caricatur des italienischen Harlekins in eigener Person vorstellte. Vermuthlich rührt von ihm das Stück her, welches Lady Montague im Jahre 1716 zu Wien gesehen hat und also beschreibt: Die Geschichte des Amphitruo vorstellend fing es damit an, dass der verliebte Jupiter aus einem Guckloche in den Wolken herabfiel, und mit der Geburt des Herkules sich endigte. Das Allerlustigste war aber der Gebrauch, welchen Jupiter mit seiner Verwandlung machte. Statt Alkmenen zuzufliehen, schickt er nach dem Schneider derselben, betrügt ihn um ein besetztes Kleid, so wie einen Banquier um einen Beutel mit Geld, und einen Juden um einen Demantring. Das Stück war nicht nur mit unanständigen Ausdrücken, sondern auch mit solchen Grobheiten gespickt, wie sie der britische Pöbel nicht einmal einem Marktschreier verzeihen würde. Ueberdies liessen die beiden Sosias ihre Hosen den Logen gegenüber recht treuherzig nieder, und viele Zuschauer nannten dies ein Meisterstück.

Joseph Stranitzky stammt aus Schweidnitz in Schlesien, wo er in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts geboren wurde. Weil er ein munterer Kopf war, suchten ihn die Jesuiten in Breslau, dessen protestantisches Gymnasium er besuchte, an sich zu locken, und gaben ihm Einlassbillets in ihre Komödien, die er gern anhörte. Als aber der damalige Rector Kranz dies merkte, brachte er ihn durch List von Breslau fort, und schickte ihn, obgleich er noch sehr jung war, auf die Universität nach Leipzig, wo er bald ein Mitglied der wandernden Veltheimschen Truppe ward. Seine Anverwandten jedoch drangen in ihn, dass er jene verlassen musste, worauf er mit einem schlesischen Grafen nach Italien ging. Dort fand er an den lustigen Personen des Theaters grossen Gefallen. Er kehrte nach Deutschland nicht in den besten Umständen zurück, kam wieder unter eine Truppe, wanderte mit derselben nach Salzburg, und so endlich nach Wien, wo man damals eine Art von unförmlicher Schaubühne errichtet hatte, auf welcher, wie gewöhnlich, die lustige Person des Pickelherings die Hauptperson war. Stranitzky wählte sich den Charakter und die Kleidung eines salzburgschen Bauern, dem er den schon vorher bekannten Namen Hanswurst gab, und suchte damit den Bergamischen Goffo, freilich einen grossen Theil plumper, zu repräsentiren. Er fand mit dieser Neuerung viel Beifall, und sie war in der That ein Schritt zur Verbesserung, weil der Charakter eines einfältigen und dabei possirlichen Bauern naturgemässer und also grösseren Interesses fähig ist, als der blose Charakter eines Narren, der Narrenstreiche macht, um sie zu machen. Dabei erfreuten sich auch die Stücke, die er gab, grossen Anklanges: eine Menge aus Italien importirter Scenen und Entwürfe, aus

denen er sie zusammensetzte. So plump er dabei zu Werke ging, erhielt sich doch die natürliche komische Anlage der Handlung, und auch die Drolligkeit und Lebhaftigkeit des Dialogs büsste nicht ein; zudem waren die Zuhörer an nichts Feineres gewöhnt. Er selbst gab einen Theil dieser seiner einzelnen Scenen heraus, in dem jetzt ziemlich seltenen Buche: „*Olla potrida* des durchgetriebnen Fuchsmundi. Worinnen lustige Gespräche, angenehme Begebenheiten, artliche Ränke und Schwänke, kurzweilige Stichreden, politische Nasenstüber, subtile Vexierungen, spindisirte Fragen, spitzfindige Antworten, curieuse Gedanken und kurzweilige Historien, satyrische Püff, zur lächerlichen doch honetten Zeitvertreib sich in der Menge befinden. Ans Licht gegeben von Schalk Terrä als des obbesagten ältesten hinterlassenen resp. Stiefbruders Vetterns Sohn. In dem Jahr, da Fuchsmundi feil war. 1722. 8.“ Der italienische Ursprung der meisten dieser Scenen ist allenthalben deutlich zu merken; und obgleich die italienische Caricatur von der plumpern deutschen noch ärger verzerrt worden, findet man doch hin und wieder noch einige Spuren echter *vis comica.* Ausser dieser von Nicolai citirten ersten Ausgabe der Olla potrida ist noch eine zweite bekannt: „Der kurzweilige Satyrikus, welcher die Sitten der heutigen Welt auf eine lächerliche Art durch allerhand lustige Gespräche, und curieuse Gedanken in einer angenehmen Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi, zur vergnügten Gemüthsergötzlichkeit vor Augen gestellet. An das Licht gegeben von einem lebendigen Menschen. Cosmopoli auf Kosten der Societät. In dem Jahr, da Fuchsmundi feil war. Anno 1728. 8.“ Ohne Vorbericht und Register 524 Seiten.

Ferner hat Stranitzky folgendes Buch drucken lassen, das ebenfalls sehr selten ist, zumal es nie in den Buchhandel gekommen: „Lustige Reyss-Beschreibung, aus Saltzburg in verschiedne Länder. Herausgegeben von Joseph Antoni Stranitzky, oder dem sogenannten Wienerischen Hannss Wurst.“ 4. Ohne Jahrzahl und Druckort. (Mit dem Titel 27 Blätter nebst 13 schönen Kupfern, gezeichnet von Jacob Mellion und gestochen von J. v. Brugg.) Es enthält eine erdichtete Reise des Stranitzky von Salzburg nach Moskau, Tyrol, Finnland, Grönland und Lappland, Schweden, Steiermark, Schwaben, Kroatien, Holland, Westphalen, Welschland, Böhmen und in die Türkei; weil es ihm aber nirgend gefällt, begiebt er sich zu Wien unter die Komödianten. Auf jeder Kupfertafel ist Stranitzky als Hanswurst abgebildet, nebst einem Bauer derjenigen Nation, bei der er sich eben befindet.

Obwol die corrupte Hanswurstsprache auf allen deutschen Bühnen ausgestorben und Manchem vielleicht jetzt völlig fremd, ist der Witz in dieser Reisebeschreibung doch so fade und plump, dass eine Probe davon eine Beleidigung selbst der bescheidensten Ansprüche und hier eine wahre Raumverschwendung sein würde.

Nachgedruckt wurde das Buch 1787 unter dem Titel: „Der Wienerische Hanswurst, oder lustige Reisebeschreibung aus Salzburg“ in verschiedene Länder. Herausgegeben von Prehauser. Pintzerthal. 183 Seiten in 8. Dabei befindet sich noch: „Anhang oder hanswurstische Träume auf jeden Monat, eingetheilt von Johanne Wurstio; gedruckt mit Buchstaben in der typographischen Buchdruckerei, im Kalenderjahre Eintausend siebenhundert und so weiter.“

Stranitzky starb zu Anfang des Jahres 1728. Seine Hanswurstiaden hatten ihm endlich nicht nur alle Bequemlichkeiten des Lebens verschafft, er hatte auch zwei schöne grosse Häuser erworben, von welchem das eine in der innern Stadt Wiens auf dem sogenannten Salzgriess stand, noch lange nachher das Hanswursthaus hiess, und in welchem — ein seltsames Zusammentreffen — nach vierzig Jahren die Literaten sich zu versammeln pflegten, welche den Hanswurst und die Stegreifspiele von der Wiener Bühne vertrieben. Das zweite Haus lag in der Margarethen-Vorstadt und wurde der Hanswurst-Saal genannt.

Gottfried Prehauser, der unter den Wiener Hanswürsten wegen seiner komischen Talente ausgezeichnet zu werden verdient, begann im Jahre 1716 seine theatralische Laufbahn. Er war zu Wien 1699 geboren, und der Sohn eines gräflichen Hausmeisters. Nachdem er dort in einer Vorstadt bei der deutschen Truppe eines Italieners zuerst gespielt, auch bei einem Marionettenmeister kurze Zeit ausgehalten hatte, durchirrte er unter den Principalen Markus und Brunius Mähren und Böhmen, bis er endlich nach Salzburg kam und sich zu einem echten Hanswurst bildete. Im Jahre 1720 ergriff er zuerst die Pritsche, die er hernach so lange mit Ruhm führte. Er starb 1769 zu Wien, wohin ihn Stranitzky zuerst, und zwar 1725, berufen, und mit ihm erlosch die Race der Wiener Hanswürste. Nach seinem Tode entschloss sich die dasige Schauspielergesellschaft, keine anderen als regelmässige Stücke aufzuführen. Freiherr von Bender, ein Kaufmann, übernahm das Theater, bemüht die Possenspiele auf immer zu verdrängen. Die Oberleitung übertrug er dem bekannten dramatischen Dichter Franz von Heufeld, der dann auch nur regelmässige Stücke gab und blos ausnahmsweise seine Zuflucht zur Opera Buffa nahm.

In Berlin fanden die Hanswurstspiele unter Vornehmen wie Geringen ihre Verehrer, bis sie endlich Johann Friedrich Schönemann, bei welchem sich Conrad Eckhoff zum grössten der damals lebenden Schauspieler Deutschlands bildete, abschaffte. Schönemann wurde 1704 zu Crossen geboren, betrat 1725 die Bühne unter dem Principal Förster und ging dann 1730 zu der Direction Neuber. Seine eigene Principalschaft begann er 1740 in Lüneburg, und sie endigte in den trübseligsten Verhältnissen 1757. In diesem Jahre quittirte er die Bühne, um als Rüstmeister in die Dienste des Prinzen Ludwig von Mecklenburg zu treten, in welcher

Stellung er bis zu seinem 1782 erfolgten Tode verblieb. In der ersten Zeit seiner Wanderungen legte er sich flott auf die Harlekinaden. In Hamburg brachte er 1741 die erste dortige Localposse „der Bocksbeutel“ auf die Bühne. Als er zwei Jahre später in Folge königlicher Aufforderung nach Berlin ging, hatte er die feste Absicht das Theater nach Kräften zu heben. Aber er erkannte, dass sich nur allmälig diese Absicht durchführen lassen werde. Alles drängte sich nach Eckenbergs Haupt- und Staats-Actionen, in denen der Harlekin Quartal sich beliebt machte, ferner Hilverdings Burlesken und Franz Schuchs Ballete und Stegreif-Komödien. Wenn Schönemann es nun auch gar nicht wagte, diese Rivalitäten gleich besiegen zu wollen, so streute er doch durch Einführung der Leipziger Schule oder der regelmässigen Stücke einen Samen aus, der, wie oben angedeutet, nicht ohne Früchte bleiben sollte. In Breslau aber ward er durch Franz Schuch zu Hanswurstiaden gezwungen. Er selber stellte die lustige Person bisweilen vor. Unter anderm führte er dort 1749 ein Possenspiel, „die Asiatische Banice“ auf, in welchem er als Bedienter des Prinzen Balacin die Hanswurstrolle übernommen hatte. Als Banice geopfert werden sollte erschien er in einem am Hintertheile mit Leim bestrichenen Hemde, was unendliches Gelächter erregte. Schuch ward neidisch und wusste ihn aus Breslau wie hinterher auch aus Magdeburg zu verdrängen.

In welcher Weise aber, noch als Schönemann nach Berlin kam, das Publicum zu den Schauspielen eingeladen wurde, ist aus den Papieren eines ehemaligen Hanswursts selbst zu ersehen. Meistentheils, heisst es da, musste die lustige Person zu Pferde, wo nicht in völligem Costüm, doch unter einer Kappe mit Schellen, und während der Ankündigung, die nach dreimaligem Wirbel auf der Trommel erfolgte, mit einer Brille auf der Nase erscheinen, statt des Zaumes den Schweif seines Pferdes in die Hand nehmen, schnarren, lispeln oder durch die Nase reden, dann an öffentlichen Plätzen oder Hauptstrassen-Ecken ein gemaltes Bild aushängen, worauf alles das Wunderbare des zu gebenden Schauspiels mit lebhaften Farben aufgetragen war, vornehmlich aber auch die Ankündigungszettel über die Hälfte mit Unsinn und Rodomontaden anfüllen. Ein solcher Komödienzettel lautete: „Mit gnädigster Bewilligung einer hohen Obrigkeit wird heute in dem Theater von der privilegirten etc. Gesellschaft deutscher Schauspieler aufgeführt werden eine mit lächerlichen Scenen, ausgesuchter Lustbarkeit, lustigen Arien und Verkleidungen wohl versehene, dabei mit ganz neuen Maschinen und Decorationen artig eingerichtete, auch mit verschiedenen Flugwerken ausgezierte, und mit Scherz, Lustbarkeit und Moral vermischte, durch und durch auf lustige Personen eingerichtete, gewiss sehenswürdige grosse Maschienskomödie, unter dem Titel: Hanswursts Reise in die Hölle und wieder zurück, wo-

bei dieser arme, von dem Teufel oftmals erschreckte, verzauberte, von seinem Herrn aber geprügelte, dumme und mit Colombinen, einer verschmitzten Kammerjungfer ehelich verlobte Diener in folgenden Verkleidungen erscheinen wird: 1) als Reisender, 2) als Cavalier, 3) als Pavian, 4) als Schornsteinfeger, 5) als Husar, 6) als Zigeunerin, 7) als Croat, 8) als Barbier, 9) als Doctor, 10) als Tanzbär, 11) als affectirte Dame, 12) als Laufer, 13) als Kupplerin, 14) als Nachtwächter, 15) als Mann ohne Kopf, und 16) als ein vom Teufel geholter Bräutigam. Dabei werden allezeit lustige Arien gesungen werden. Wir können versichern, dass die heutige Maschienskomödie die Krone aller Maschienskomödien ist." Abends waren nun alle Plätze vollgepfropft, die Gardine ging in die Höhe, und Hanswurst sprang mit lächerlichen Reverenzen heraus, das eigentliche Stück mit folgenden Worten introducirend: „Ich habe Appetit, denn der Tambour meines Magens schlägt schon Reveille und Vergatterung; aber meine Occasionslaterne (Colombine) wird wol wieder im Finstern auf der Treppe an den grossen Heiducken gestossen sein, dass sie vorn eine Geschwulst bekommt, die erst in drei Vierteljahren aufgeht!" Alles brüllte Bravo, dann wurde gezischt, und der Blödsinn nahm seinen weitern Lauf.

Unter den letzten Hanswürsten in Deutschland hat sich der oben genannte Franz Schuch ungemeinen Beifall erworben. Er besass zu dieser Rolle ein ganz eminentes Talent, und war gleich dem sehr geschickten Schauspieler Stenzel, der gewöhnlich den Anselmo vorstellte, im Extemporiren ein Meister. Er durfte sich übrigens auf dem Theater nur zeigen, so fing schon alles an zu lachen. Ausser der Bühne war er ein ernsthafter, ja finsterer und wortkarger Mann. Er versicherte oft: sobald er die Hanswurst-Jacke anzöge wäre es nicht anders, als wenn der Teufel in ihn führe.

An die Spitze einer eigenen Gesellschaft stellte er sich zuerst 1740, mit welcher er lange Jahre umherzog. Um 1756 war sie eine der besten in Deutschland, die Kirchof'sche Truppe machte ihr aber bald diesen Ruhm streitig. Noch ist von ihm anzumerken, dass er der erste war, der die Ballete mit der deutschen Komödie verband. Er starb 1764 im 48. Lebensjahre.

Was sein Costüm als Hanswurst betrifft, so hatte es im Allgemeinen etwas Matrosenhaftes. Er trug meist, wenn er nicht als Geist, Bauer, Hofmann, Henker u. s. w. erschien, Schnallenschuhe, weite offene Beinkleider von gelber Farbe, die fast bis zum Knöchel herabreichten, an den Seiten mit einem gezackten grünen oder blauen Streifen, offene hochrothe Schossjacke, grüne oder blaue Weste, einen Ledergurt, vorn mit einer Schnalle oder grossen Schelle, und einen breiten runden Hemdkragen. Das Haar trug er kurzgeschoren oder lang und dann auf dem Scheitel zusammengebunden. Der Hut war grau; Stranitzky aber führte auch den grünen H[illegible]

TAF. 9.

Ein Koryphäe der Deutschen Volkskomödie.



Franz Schuch als Hanswurst.



ein, und überhaupt unterlagen Einzelheiten der Willkür der Darsteller. Das hölzerne Narrenschwert steckte im Gurt.

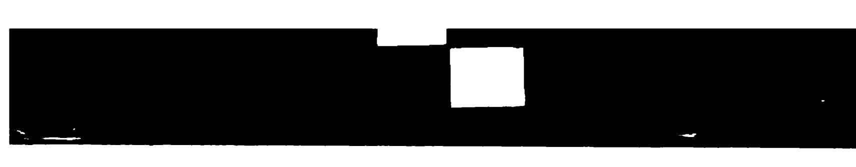
Die komischen Charactere der deutschen Bühne erscheinen ferner unter dem Namen des Pickelherings. Zu Veltheims Zeiten war dies die fast allgemeine Benennung der lustigen Person auf dem Theater. Gottsched führt vom Jahre 1624 eine Sammlung von englischen Komödien und Tragödien an, die von den sogenannten Engländern in Deutschland gespielt worden, darunter „ein lustig Pickelheringsspiel von der schönen Maria und dem alten Hahnrei“, und „ein anderes lustiges Pickelheringsspiel, darin er mit einem Stein gar lustige Possen macht“. Unter den Schauspielern der Wittwe Veltheim befand sich 1694 auch ein gewisser Dorseus, der sich als Pickelhering hervorthat, und bis an's Ende bei dieser Principalin aushielt; seine Kenntnisse in der Chemie erwarben ihm später in Wien den medicinischen Doctorhut. Der Bühnenschriftsteller Löwen (1729—1768) führt ein ehemals berühmtes Schauspiel an, betitelt „Prinz Pickelhering“. Steht es fest, dass die meisten komischen Charaktere ihre Benennung von einem nationalen Lieblingsgerichte erhalten haben, so scheint es glaubhaft, dass Pickelhering unter die grotesken Geschöpfe der Holländer gehört. Denn nach der gewöhnlichsten Meinung soll es so viel heissen als gepökelter oder eingesalzener Hering, was auch Leibniz glaubte[115]). Gundling hingegen leitete das Wort Pickel theils von dem altdeutschen Worte pickeln, das bedeutet Possen treiben, theils von pikiren, Picket spielen, theils von der holländischen Bezeichnung *Guichelaar*, ein Gaukler, Possenreisser her. Das Wort Hering leitet er noch seltsamer theils von dem alten deutschen Hringi ab, welches den Vornehmsten bedeutet, wonach denn Pickelhering so viel als der vornehmste oder Hauptnarr wäre, theils von Hring, welches im Altdeutschen eine öffentliche Versammlung anzeigte, und folglich wäre Pickelhering dann so viel als ein Spassvogel, der eine ganze Versammlung belustigt; und endlich von dem Worte Haar, dass mithin Pickelhering so viel hiesse als ein mit Haaren bedeckter Lustigmacher, wodurch auf die Satyrn der Griechen soll hingewiesen werden, weil diese rauh und zottig gewesen. Vielleicht ist jedoch das Wort Pickel mit dem englichen Pickle identisch.

Die dritte Benennung der lustigen Person auf dem ehemaligen deutschen Theater war Curtisan, vermuthlich weil sie gegen die Zuschauer höfische Pflichten zu beobachten hatte. So wie die Schauspieler des italienischen und noch in neuern Zeiten des Wiener Theaters sich Bühnennamen zu wählen pflegten, so nannten sich auch ehemals die deutschen Schauspieler nach ihren Rollen. Der eine hiess Curtisan, der andere Königsagent, Tyrannenagent, Pantalon u. s. w. Solche Namen waren ihnen heilig, und sie zeigten sich stolzer darauf als die Arkadier auf die ihrigen. Nie durften Lehrlinge sich ihrer anmassen, gegen welche die Meister überhaupt,

wie in den damaligen Zeiten alle Innungen, einen strengen Pennalismus ausübten. Unter Veltheims Schauspielern hat sich Schernitzky als Curtisan bekannt gemacht. Ehemals führten auch die Hanswürste der Jahrmarktsbuden den Namen Curtisan. Dem Vorigen wurde 1672 zu Hamburg das Abendmahl versagt, und Veltheim hat in der Folge zu Leipzig Gleiches erfahren müssen. Mit ihm beginnt überhaupt der erste directe Zwist zwischen Geistlichen und Komödianten.

Der vierte komische Character auf der deutschen Bühne ist der Harlekin, der aus Italien nach Deutschland verpflanzt worden. Unter den Schauspielern der Wittwe Veltheim war ein gewisser Bastiari, welcher den Harlekin zuerst auf das deutsche Theater brachte. Bei der Dennerschen Gesellschaft, welche 1710 zuerst auftrat, spielte Denner der Sohn den Harlekin; in Hannover machte sich der Principal Johann Ferdinand Müller in dieser Rolle berühmt, wie aus einem Briefe der Neuber an Gottsched vom 17. September 1730 hervorgeht. Und diese Rolle erhielt sich in Deutschland bis in's Jahr 1737. Gottsched, welcher um diese Zeit noch in bedeutendem Ansehen stand, wollte, wie sattsam bekannt, den Hanswurst und Harlekin gänzlich vom Theater verbannt wissen, während er vielmehr durch Läuterung beider Rollen den Geschmack des Volks für eine feinere Komik hätte entwickeln sollen, wozu ihm freilich selber Geschmack und Talent fehlten. Daher wurde zu Leipzig in der Theater-Bude bei „Bosens Garten", wo Frau Neuber spielte, im October 1737 ein feierliches Auto-da-Fé über den Harlekin gehalten, was selbst eine Harlekinade war, und die Neuber hatte zu dieser Verbrennung *in effigie* ein eigenes Vorspiel verfertigt. Sein Name ward nun zwar nachher bei der Neuberschen Gesellschaft nicht mehr gehört, allein man wollte doch deshalb nicht sogleich alle Stücke beseitigen, worin er vorkam; die ganze Verbesserung bestand also darin, dass man ihn in Hänschen oder Peter umtaufte, und ihm ein weisses Jäckchen statt des bunten anzog. Die Schauspieler schämten sich hernach Harlekine zu heissen, obgleich sie es in ihrem Spiele noch immer blieben. Einige haben behauptet, dass die Neuber den guten Harlekin in der Folge einmal zu Kiel wieder auferweckt hätte; aber sie erschien hier nur in Harlekinstracht um seiner zu spotten. Sonst hat man in Pantomimen noch hie und da die Rolle des Harlekins gebraucht; Schuch stellte bisweilen die alte italienische Pantomime vor: die Geburt des Harlekins aus einem Ei.

Gottsched ward aber wegen der Verbannung des Harlekin geradezu masslos befehdet und verspottet. Der eitle und stolze Mann musste Angriffe erdulden, als ob er sich nie ein Verdienst erworben, und von Personen auch, die, bei aller seiner Einseitigkeit und Pedanterie, gegen ihn unendlich klein waren. Keine Geringeren warfen sich zu Vertheidigern des Harlekins und der Stegreifspiele auf als





Geburt des Hanswurstes aus einem Ei.



Erziehung des Hanswurstes.

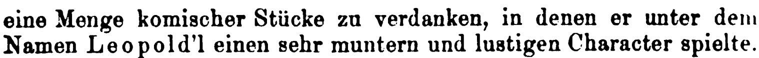


Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" und Justus Möser in der kleinen Schrift „Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen", und noch lange nach ihnen hat man die Abschaffung als einen wirklichen Verlust bezeichnet. Unsere Zeit aber steht der Richtstätte jenes Geschöpfes entfernt genug, um jene Vorgänge ruhig und richtig beurtheilen zu können.

Gewiss war es im Interesse der Poesie wie sittlichen Zucht nur zu billigen, wenn Gottsched das Verlangen trug, den zotigen Spässen Harlekins ein Ende zu machen, ein Gebahren auf der Bühne zu beseitigen, das, als andere Gestalten und Dinge neben ihm Bedeutung gewannen, um so lästiger und widriger hervortrat. Gottsched vergass aber, dass, wie Schlegel treffend bemerkt, Hanswurst als allegorische Person unsterblich ist, und dass streng genommen damals nichts aufzuweisen war, was dem Volke einen Ersatz hätte bieten können. Sein Fehler war zu glauben, dass eine ihrem Grundcharacter nach tief im Herzen der Menge wurzelnde komische Figur mit einem Schlage vernichtet werden könnte. Nur wenige Bühnen folgten auch unmittelbar diesem Beispiel, namentlich blieb Harlekin bis gegen 1770 die einzige Stütze der kleinen herumziehenden Schauspielertruppen, und hin und wieder erhob er sich wieder zu seiner früheren ausschliesslichen Bedeutung. Inzwischen stiegen aber mit den dramatischen Dichtungen die Forderungen an die Schauspielkunst, vor ihnen musste das Stegreifspiel immer mehr weichen, und damit verlor auch Harlekin den Boden, auf welchem er am besten zu gedeihen vermochte. Der Anstoss zur Beseitigung der Maskencharaktere und der Improvisation war einmal gegeben, und selbst die kleinsten Bühnen schämten sich der alten Matadore. Sie sanken dahin, aber nur um namentlich die süddeutschen Bühnen mit ihren Kindern und Enkeln zu bevölkern, die die Ahnherren in jedem Zuge wiederspiegelten. Vornehmlich ist es das Wiener Theater, auf welchem Harlekin unter neuen Namen und Gestalten auftritt, von denen wir noch die hervorragendsten nennen.

Zuvor aber sei noch erwähnt, dass der Berliner Wilhelm Christhelf Siegmund Mylius (1754—1827) einen Versuch machte, den Hanswurst und dessen originelle Laune auch in Norddeutschland wieder auf die Bühne zu bringen, zu welchem Behufe er eine Uebersetzung des Molièreschen *Médecin malgré lui* unternahm (Frankfurt und Leipzig 1776), welche mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Ebenso gedachte er dem Harlekin wieder auf die Beine zu helfen durch die Verdeutschung der *Fourberies de Scapin*, die er in Gemeinschaft mit seinem Freunde Bernhard d'Arien in eine Gesangsposse umwandelte, veröffentlicht unter dem Titel: „So prellt man alte Füchse, oder Wurst wider Wurst" (Halle 1777).

Im Jahre 1745 wurde Joseph Karl Huber in Wien für die jungen Liebhaber angenommen, und machte bald in seiner Kunst erhebliche Fortschritte. Das extemporirende Theater hatte ihm

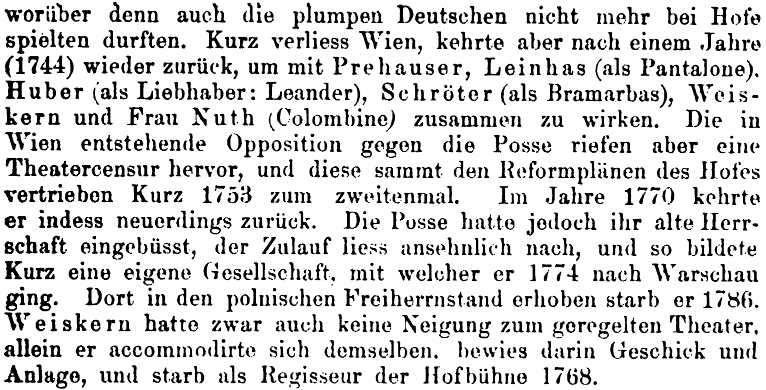


eine Menge komischer Stücke zu verdanken, in denen er unter dem Namen Leopold'l einen sehr muntern und lustigen Character spielte.

Zu Wien 1726 geboren, starb er auch daselbst 1760. Als sein vaterstädtisches Publikum das Trauerspiel zu schätzen anfing, übernahm er auch das Fach der jugendlichen Helden mit Glück.

Als Stranitzky gestorben war uud zwei Italiener, Borosini und Sellier, die Direction des Theaters vor dem Kärnthnerthor in Wien, das der Wiener Rath hatte erbauen lassen, erhielten, lag das deutsche Volksstück eine Zeit lang ziemlich darnieder. Erst nach sechs Jahren, als Friedrich Wilhelm Weiskern, der Sohn eines sächsischen Rittmeisters, geboren 1710, in Wien erschien (1734), belebte sich die Farce von Neuem. Er besass Sprachkenntnisse und lieferte über hundert Stegreifkomödien, deren Entwürfe er aus dem Italienischen, Spanischen und Französischen übersetzte. Er spielte selber, und zwar anfänglich Liebhaber, welches Fach aber seinem Naturell wenig zusagte. So bildete er sich denn einen eigenthümlichen komischen Charakter, nämlich einen grämlichen Alten unter dem Namen Odoardo, der ausserordentlich beliebt wurde.

Beinahe gleichzeitig (1737) trat aber auch Johann Felix von Kurz (geboren um 1715) auf, welcher der Posse neues Leben verlieh. Er war lebhaft, witzig, erfinderisch, und obschon er sich an innerlich komischer Kraft mit Prehauser nicht messen konnte, so war er in seinen Caricaturen doch noch unternehmender, reicher an Wortwitz, scharfsinniger, hatte dem Publicum alle seine schwachen Seiten abgemerkt, gab seinen unverschämtesten Spässen eine neue Würze, indem er sie in Zweideutigkeiten kleidete, hatte tausenderlei Hilfsmittel zur Hand, und verschmähte keines. Die von ihm geschaffene Rolle einer mit spitzbübischem Sinn verknüpften Dummheit nannte er und sich selber darnach Bernardon. Auf diesen Charakter schnitt er eine Menge Stücke zu, z. B. der dreissigjährige ABC-Schütze, die elf kleinen Luftgeister, der Buben- und Weiberkrieg, Bernardon im Tollhauss, der Feuerwedel der Venus, der kalekutische Grossmogul, die getreue Prinzessin Pumphia, der tyrannische Tartar Kulikan, und dergleichen mehr. Durch ihn wurde das gesammte Hanswurstwesen modernisirt, und Prehauser musste mit ihm gemeinschaftliche Sache machen. Die deutsche Posse wurde aber auch nunmehr in hohe Affection genommen, hatte die Ehre sich vor der kaiserlichen Familie zeigen zu dürfen, und die deutsche Schauspielergesellschaft konnte von jetzt an auch im neuen Theater, im Ballhause neben der Burg, bisweilen Vorstellungen geben. Kurz verstand jedoch auch mit vornehmen Leuten umzugehen und sich als Spassmacher in eine Art Respect zu versetzen. Er machte selbst ein Haus wie ein Cavalier und war bei Hofe wohl gelitten, bis er doch einmal die Balance verlor und durch eine unverschämte Antwort Maria Theresias Gnade verscherzte.



worüber denn auch die plumpen Deutschen nicht mehr bei Hofe spielten durften. Kurz verliess Wien, kehrte aber nach einem Jahre (1744) wieder zurück, um mit Prehauser, Leinhas (als Pantalone), Huber (als Liebhaber: Leander), Schröter (als Bramarbas), Weiskern und Frau Nuth (Colombine) zusammen zu wirken. Die in Wien entstehende Opposition gegen die Posse riefen aber eine Theatercensur hervor, und diese sammt den Reformplänen des Hofes vertrieben Kurz 1753 zum zweitenmal. Im Jahre 1770 kehrte er indess neuerdings zurück. Die Posse hatte jedoch ihr alte Herrschaft eingebüsst, der Zulauf liess ansehnlich nach, und so bildete Kurz eine eigene Gesellschaft, mit welcher er 1774 nach Warschau ging. Dort in den polnischen Freiherrnstand erhoben starb er 1786. Weiskern hatte zwar auch keine Neigung zum geregelten Theater, allein er accommodirte sich demselben, bewies darin Geschick und Anlage, und starb als Regisseur der Hofbühne 1768.

In Graz brachte 1760 ein gewisser Moser den Lipperl auf. So lange extemporirte Stücke in Wien blühten, war auch Jackerl im Schwange, den ein gewisser Gottlieb schuf.

Ein Komödiant Namens Brenner erfand eine komische Rolle mit der Benennung Burlin.

Der Hauptkampf gegen die Stegreifkomödie und ihre groteskkomischen Typen begann in Wien, wie wir sahen von Norddeutschland aus angeregt, im Jahre 1748. Er brachte eine Theatercensur zu Wege, und 1752 übergab die Kaiserin das deutsche Theater dem Magistrate zur Aufsicht mit der Weisung: „es auf einen gesitteten Fuss zu setzen". Der siebenjährige Krieg bewirkte jedoch, dass die Kaiserin das Theater ausser Acht liess, das Volk bedurfte in Angst und Nöthen der Spassmacher, und die Possenspieler fanden einen glücklichen Ausweg, indem sie das geschriebene Localstück im Ton und Geschmack der Extemporanten aufbrachten. Aber erst von dem Zeitpunkt an, wo der Graf Kohary die Gesammtpachtung der Buffooper, der Ballets, des französischen und deutschen Schauspiels übernahm und der Regierungsrath Sonnenfels, eine dramaturgische Stellung dabei bekleidend, in seiner Eigenschaft als Censor ein Programm ausgab (14. August 1770), welches die Aufrechterhaltung der Posse, soweit sie mit der Wohlanständigkeit der Bühne zu vereinbaren wäre, versprach, datirt sich der vollkommene Sieg des regelmässigen Schauspiels über die Stegreifkomödie. Kohary wurde übrigens schon nach sechs Jahren Schuldenhalber genöthigt seine Pachtung aufzugeben, und Kaiser Joseph II. ergriff diese Gelegenheit, das deutsche Schauspiel im Theater an der Burg unter kaiserlicher Garantie zum Nationaltheater zu erheben, das Kärnthnerthortheater freier Concurrenz überlassend.

Die Posse etablirte sich, allerdings nun in einer der Kunst mehr entsprechenden Form, in den Vorstädten wie auch in einigen von der Reichshauptstadt nicht zu entfernten Orten, z. B. in Baden

während der Curzeit. Schon 1781 eröffnete der Principal Carl von Marinelli in der Leopoldstadt sein neuerbautes Theater, und damit die echt deutsche Heimatstätte des Burleskenwesens in neuer Geburt, aber auch den Tummelplatz der schnödesten Possenreisserei, der Grimasse, der unverschämtesten Witze, Zoten und Schimpfreden nach altem Styl. Der wichtigste Schauspieler dieses Theaters war der Komiker Laroche. Seine Komik stammte in gerader Linie von den Hanswürsten her, in ihm lebten die Erinnerungen an Stranitzky wieder auf, und wie dieser den grünen Hut wählte, so Laroche den Brustfleck mit dem aufgenähten rothen Herzen. Er nahm den Namen „Kasperl" an, und war dabei der uralte, unsterbliche Kurzweiler, der tölpische, dummpfiffige Bediente des Helden und Liebhabers im Stücke und der bramarbasirende Hasenfuss. Nach ihm hiess das Leopoldstädter Theater allgemein das „Kasperltheater". Er extemporirte sehr viel und sang zum Entsetzen. Einen andern groteskkomischen Typus schuf der Schauspieler Anton Hasenhut unter dem Namen Thaddädl für diese Bühne, ein naives Blut, Kellner, Lehrbursche, Bauerjunge oder etwas dergleichen, läppisch, verliebt, furchtsam, dumm und doch verschmitzt und wortwitzig. Auch er extemporirte viel. Uebrigens gefiel dieser Thaddädl so, dass ihn viele Komiker adoptirten, unter andern der berühmte Heinrich Ludwig Schmelka in Berlin, der 1837 im Alter von etwa 65 Jahren starb.

Die Popularität des Leopoldstädter Theaters reizte zur Nachahmung, und 1788 eröffnete der Principal Karl Maier das Josephstädter Theater, auf welchem neben Oper und Spectakelstücken die Localposse florirte. Maier machte selbst den Hauptkomiker, extemporirte, haschte nach neuen Effecten, brachte es aber nicht über die gemeinste Possenreisserei. Ebenso öffnete Schikaneder sein Haus in der Wiedner Vorstadt den Localstücken. Endlich (1804) kam der Schauspieler Ignaz Schuster (geboren zu Wien 1770, gestorben daselbst 1835), der, im Verein mit Adolf Bäuerle Possen zurecht machend, den neuen komischen Typus Staberl producirte, welcher aber nur der alte Hanswurst in der bornirten Philisterhaut war.

Als der Schauspieler Carl mit einer zu seinen Zwecken vollständig abgerichteten Gesellschaft nach Wien kam, lag es in seiner Absicht, den alten Hanswurst ebenfalls zu beleben und den Bäuerle Schuster'schen Staberl dabei mit zu benutzen. Aus dieser seiner Wiederbelebung aber, wie sie die Stücke „Staberls Reiseabenteuer", „Staberl in Floribus", „Doctor Fausts Mantel" u. a. zeigten, war nur eine Fratze, eine schmutzige, lästerliche Zote auf Kosten alles guten Geschmacks entstanden, baar aller Sittlichkeit und künstlerischen Würde, nur auf das Eine gerichtet: Lachen zu erregen. Ja, Carl nahm zu diesem Zwecke sogar zu Taschenspielern, Kunstreitern und den exorbitantesten Dingen seine Zuflucht.

Einige Zeit vor Carls Erscheinen war jedoch ein bedeutende Kraft in die Schranken getreten, welche zuerst noch an der Seite Schusters ihren Glanz entfaltete, nämlich Ferdinand Raimund, der, ein geborner Wiener (1790—1836), seit 1813 dort auftrat. Mit reicher Phantasie begabt, hatte er die Märchenlitteratur besonders lieb gewonnen, und war durch diesen Hang zu des Grafen Gozzi „theatralischen Fabeln" geführt worden. Schusters Spiel und Bäuerles Repertoir erschienen ihm zu nüchtern, und er berechnete weislich, dass er neben jenem nie glänzen werde, noch in diesem seine ganze Kraft entwickeln könne. Er fühlte, dass er für sich einen neuen Weg bahnen müsse. Seine frühere theatralische Beschäftigung hatte ihm Gelegenheit gegeben, sich in mannigfachen Charakteren zu versuchen. Was ihm immer seinen Erfolg raubte, war der Mangel an schöpferischer Kraft, eine grosse Rolle consequent durch alle Scenen und Situationen durchzuführen. Für eine Scene oder ein paar war sie ausreichend; es durfte ihm kein höherer poetischer Vorwurf, keine tiefe psychologische Aufgabe gestellt sein, dann waren seine Anlage, Maske, Haltung, sowie Ton und Geberde grösstentheils vortrefflich. Dies führte ihn darauf, Stücke zu ersinnen, in denen er in jeder Situation ein anderer sein musste. Und so erschien denn Raimund in Stücken, die ihm die bekannten Localdichter Gleich, Meisl u. a. zurecht machten, in jedem einzelnen Stücke als junger Fant, als alter Bettler, Geizhals, vornehmer Herr, Polterer, sentimentaler Vater u. s. f., und riss das Volk zu enthusiastischem Beifall hin. Und als er zu dem ersten Liebling des Publikums erhoben war, ging er daran als Dichter zu glänzen. So entstand aus seiner Feder eine Reihe possenhafter Märchen, die, allbekannt, auf allen deutschen Bühnen gegeben worden sind. Eigentlich komisch sind diese Stücke nicht: sie nehmen vielmehr auf dem Gebiet der Posse einen Platz ein, wie die Iffland'schen Schauspiele im Drama überhaupt. Wie diese den eigentlichen Werth durch Ifflands Spiel erhielten, so die Raimundschen Stücke. Er selber gab sich in einem Anfalle von Hypochondrie den Tod.

Sein Nachfolger als Possendichter und Possenspieler war Johann Nestroy, geboren 1802, seit 1860 in's Privatleben zurückgetreten und zwei Jahre darauf in Graz gestorben. Bei ihm macht sich der Einfluss frivoler französischer Lectüre geltend, sowol im Bau und Fortgang der Stücke, als in der Art, wie er mit Schicklichkeit und Sittlichkeit umspringt. Unter seinen Händen machte die Posse eine Schwenkung zur äussersten Gemeinheit, und es ist ein trauriges Zeichen, dass jede neue Posse von ihm für das Publicum ein Ereignis war und eine Menge jüngerer Nachahmer sich fand, bemüht, dem Meister seinen schmutzigen Kranz zu entreissen. Was Nestroy aus der Posse gemacht hat, ist sie im Durchschnitt geblieben, und in die Entrüstung, welcher der Aesthetiker Vischer Ausdruck verliehen, können wir nur ein-

stimmen. „Er verfügt“, sagt er im zweiten Hefte der neuen Folge seiner „kritischen Gänge“ in Betreff Nestroys, „über ein Gebiet von Tönen und Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der Ekel, das Erbrechen beginnt. Wir wollen nicht die thierische Natur des Menschen, wie sie sich just auf dem letzten Schritte zum sinnlichsten Genuss geberdet, in nackter Blösse vor's Auge gerückt sehen, wir wollen es nicht hören, dies kothig gemeine Eh! und Oh! des Hohnes, wo immer ein edleres Gefühl zu beschmutzen ist, wir wollen sie nicht vernehmen diese stinkenden Witze, die zu errathen geben, dass das innerste Heiligthum der Menschheit einen Phallus verberge.“ Leider haben gerade die verwerflichsten Nestroyschen Stücke auch auf norddeutschen Theatern die grösste Anziehungskraft ausgeübt, weit mehr als Schiller und Goethe. Die Versunkenheit des Geschmacks und die Entsittlichung können nicht einzig dem Wiener Publicum zum Vorwurf gemacht werden.

In den letzten fünfzehn Jahren ist allerdings ein Aufschwung zum Bessern zu constatiren; doch scheint die Posse in Oesterreich ihrer lohnendsten Wirkung nur durch den Aufwand von riesigem Blödsinn und grober Frivolität sicher zu sein. Und was davon nicht in den Stücken selber liegt, das tragen die Darsteller nur zu oft hinein. Der wilden Schwester des Lustspiels ist der Stegreif zu verführerisch.

Neben Raimund und Nestroy kann übrigens als Typus noch der Wiener Schauspieler Matthias Stegmeyer (gest. 1820) genannt werden, dessen originell derbe Komik im „Rochus Pumpernickel“ und ähnlichen Stücken das niedere Publikum in das äusserste Entzücken versetzte.

Als die Wiener Posse noch nicht in ihre letzte Phase getreten war, in welcher ihr der Vorwurf der Gemeinheit und Unsittlichkeit gemacht werden konnte, war der Versuch, eine Berliner Posse zu schaffen, gleich im Beginn an dies hässliche Ziel gelangt, nur mit dem Unterschiede, dass in den Berliner Possen bei grossem Mangel an Harmlosigkeit und phantastischer Gemüthlichkeit die niederträchtigste Bosheit und ekelhafteste Gemeinheit in unübertreffbar nüchterner Weise zu Tage gekommen ist. Wir wollen hier nicht alle einzelnen Erscheinungen von Julius von Voss' stinkendem Vorrathe an bis David Kalisch, August Weirauch, Emil Pohl und Genossen durchgehen, sondern blos darauf aufmerksam machen, dass es nur einem einzigen Schauspieler und Possendichter gelungen ist eine stehende specifisch-berlinische groteskkomische Figur zu schaffen, welche in der deutschen Theatergeschichte ihren renommirten Platz behaupten wird, nämlich dem trefflichen Schauspieler Fritz Beckmann mit seinem „Eckensteher Nante“, welcher die Runde durch ganz Deutschland gemacht und eine Menge Nachbildungen hervorgerufen hat. Die Weissbierphilister, jüdischen Banquiers, Boutiquiers, Arbeiter, Schuster-

jungen, Bummler, Näherinnen, Dienstmädchen, Taubstumme und Stotterer etc. bei Kalisch, Weirauch, Jacobson, Salingré, Pohl und sonstigen Fabrikanten besitzen sammt und sonders nichts Typisches.

Fast alle grösseren Städte haben übrigens Localpossen hervorgebracht, sie bieten aber für das Groteskkomische wenig oder gar keine specifische Ausbeute, und für die allgemeine Charakteristik sind Wien und Berlin massgebend. In dem von diesen Metropolen angeschlagenen Tone haben die in Deutschland zerstreuten Dichter immer einzustimmen versucht, mit dem meisten Glück wol der ehemalige Dresdner Hofschauspieler Gustav Räder im Gebiet der Zauberposse.

Mit der Dampffabrikation von Possen im engern Sinne des Worts erwachte auch das Behagen an Parodien und Travestien von neuem. Was aus der Zeit vor der grossen Goethe- und Schillerperiode von Verspottungen ernster Stücke vorhanden, ist kaum der Rede werth, doch darf die 1777 erschienene einactige Travestie „Ariadne auf Naxos“ erwähnt werden. Röller und Julius von Voss travestirten die „Jungfrau von Orleans“ (1803), dieser auch „Nathan den Weisen“ (1804), an welchen sich noch in demselben Jahre ein Anonymus machte, ein anderer an „Werthers Leiden“, ein dritter an den „Faust“ (1809). Unbekannt ist auch der Verfasser der Parodie auf den „Freischütz“: „Samiel oder die Wunderpille“ (1825). August Mahlmann verhöhnte Kotzebues „Hussiten vor Naumburg“ durch seinen „Herodes von Bethlehem“, Adolf Bäuerle im „Leopoldstag“ Kotzebues „Menschenhass und Reue“, der bekannte Romandichter Friedrich August Schulz (1770—1849, pseud. Laun) in dem Marionettentrauerspiel „das Schicksal“ die Schicksalstragödien überhaupt, Platens „verhängnissvolle Gabel“ Müllners „Schuld“. In neuester Zeit hat sich Wilhelm von Merckel (gestorben 1861 als Kammergerichtsrath zu Berlin) durch seine politische Parodie „die Difteldinger“ und die Verspottung des süsslich-christlich-katholisirenden Oskar v. Redwitz in seiner „Sigelind, ein Normallustspiel aus dem Sanskrit des Wiener Originals in Prakrit allgemeiner deutscher Nation übertragen“, vortheilhaft bemerkbar gemacht. Das Drama von Redwitz, „der Zunftmeister von Nürnberg“, bekam einen „Zunftmeister von Krähwinkel“ von Ferdinand Fränkel zur Seite. Der Schauspieler Karl August Görner in Hamburg (1806 in Berlin geboren, gest. 1884) trumpfte die „Waise von Lowood“ der Frau Birch-Pfeiffer mit seiner „Waise von Berlin“ ab, und Morländer die „Grille“ mit der „Naturgrille“. Auch dessen „Theatralischer Unsinn“ ist gegen allerlei Missbrauch und Unfug des Theaterwesens gerichtet, aber leider wieder mit einem Unfug ohnegleichen. Gustav Räder satyrisirte Meyerbeers „Propheten“, und, wie zu erwarten stand, ging auch Richard

Wagner wie in der Fremde so im Vaterlande nicht ohne Parodie ab, ich meine die von Binder in Musik gesetzte „Keilerei auf der Wartburg". Auf „Cato von Eisen" folgte eine „Kathi von Eisen„ von Berla, und auf Maria Uchard's „Fiammina" eine „Schickanina" von Rudolf Génée. „Genoveva von Brabant" soll eine Parodie auf die Heiligenlegende und Hyper-Romantik sein, „Orpheus„ von Offenbach und „die schöne Helena", welche Dohm uns mundgerecht machte, Parodien auf das classische Alterthum; aber was diese letzteren anbetrifft, so werden Ausgeburten der Art niemals den eigentlichen, gesunden Zweck der Parodie erreichen. Um falsche Tendenzen und krankhafte Symptome im täglichen Leben, Kunst und Litteratur durch Spott zu heilen, darf man in den Producten desselben nicht selbst die äusserste Verirrung, die bedenklichste Fäulnis zu Tage bringen. Wie aber in der Posse „Berlin, arm und reich" von Pohl und Flamm so ziemlich das Aeusserste von jeden gesunden Sinn empörender Fadheit und Niedrigkeit erreicht ist, so in der Parodie des wieder parodirten „Orpheus".

Es erübrigt uns endlich noch, einen Blick im Zusammenhange auf die hin und wieder bereits berührte Puppenkomödie in Deutschland zu thun, ohne Erwähntes dabei noch einmal aufzunehmen.

In Deutschland ragen die ersten Spuren von Puppen bis in die graue Vorzeit hinein. Sie versinnlichten nämlich in der heidnischen Zeit die Hausgötter und selbst in der christlichen Zeit fuhr man noch lange fort, auf den Kamin allerlei in Holz geschnitzte Puppen zu stellen, theils wie die alten Hausgötzen, Zwerge und Däumlinge gestaltet, theils aus dem christlichen Leben hergenommene Bildchen, weshalb man sowol in den Minneliedern als auch im Volksmunde bald von einem Kobold von Buchse, bald von einem hölzernen Bischof und buchsbaumenen Küster hört und liest. Zwei Namen hat man für diese Figürchen: Kobold und Tatermann, und mit beiden Namen finden wir die Puppen genannt, die beim wirklichen Puppenspiel an Drähten gezogen wurden. Der deutsche Minnesänger Hugo von Trimberg erzählt in seinem bekannten Lehrgedichte, der Renner, dass die herumziehenden Gaukler und Jongleurs des dreizehnten Jahrhunderts dergleichen Figuren bei sich hatten, und wenn sie ihre Künste zeigten, zogen sie dieselben unter dem Mantel hervor und liessen sie Grimassen schneiden, um Lachen zu erregen. Sonst hatte man aber für denselben Begriff, nämlich eigentliche Marionetten, noch ein anderes Wort, nämlich Tocha oder Docha (zehntes bis zwölftes Jahrhundert) und im dreizehnten Jahrhundert nannte man das Puppenspiel schon Tokken- oder Dokkespil.

Forschen wir nun aber, welche Sujets wol den deutschen Jongleurs zu ihren Vorstellungen gedient haben mögen, so ist ziemlich sicher, dass sie dem Ritterwesen entnommen waren. Wahr-

scheinlich boten ihnen die Sagenkreise des Mittelalters reiches Material, und manche der noch vorhandenen, freilich meist verballhornten deutschen Volksbücher mögen die Quellen improvisirter Puppenkomödien gewesen sein, wie denn noch heutzutage die heilige Genoveva, die vier Heimonskinder, die schöne Magelone, die sieben Schwaben etc. zu den Kassenstücken der nord- und süddeutschen Puppenspieler gehören. Dass bei den ältesten derartigen Stücken bereits eine komische Person handelnd auftrat, ist höchst wahrscheinlich.

Ja es versteht sich von selbst, dass der deutsche Hanswurst im Puppenspiel gleichzeitig wie beim wirklichen Theater eine nothwendige Person ward, und daher kommt es, dass er natürlich in profanen Stücken eben so gut fungirte und seine groben Spässe machte, wie in geistlichen und biblischen. Denn letztere Stoffe gehörten mit zu den Kassenstücken der deutschen Puppenspieler, die zu grosser Erbauung ihrer Zuhörer den Sündenfall, Goliath und David, Judith und Holofernes, den verlorenen Sohn, König Herodse u. dgl. vorstellten, und zwar nicht etwa blos in den verflossenen Jahrhunderten, sondern auf den Leipziger und Frankfurter Messen noch bis um's Jahr 1840.

Zur Zeit des dreissigjährigen Krieges waren es die Puppenspieler vornehmlich, welche den Sinn an scenischen Darstellungen im deutschen Volke erhielten und die erhabensten und rührendsten Stoffe darstellten, doch so, dass Kaspar immer zugleich durch seine derben Spässe daran erinnerte, dass man in's Puppentheater gegangen sei, um den Ernst des Lebens für einige Augenblicke bei den Scherzen desselben zu vergessen. Nach Beendigung des Krieges, als das deutsche Theater frisches Leben bekam, hatte dasselbe viel zu thun, um sich von den zahlreichen herumziehenden Marionetten, die aus England, Frankreich, Holland, Italien, selbst Spanien nach Deutschland strömten und die grössern deutschen Städte und Höfe mit ihren kleinen Schauspielen überschwemmten, nicht überflügeln zu lassen. Dergleichen italienische Marionetten kamen schon im Jahre 1657 nach Frankfurt a. M., wo von ihnen sehr viel Wesens gemacht wird. In Wien erschienen sie seit dem Jahre 1667, wo ein gewisser Peter Resonier sein italienisches Puppentheater während des Carnevals auf dem Jüdenmarkt aufschlug und wo dasselbe vierzig Jahre hindurch seine Vorstellungen gab. Aber auch in der Leopoldstadt, auf dem Neumarkt und der Freiung gaben Puppenspieler jeden Abend vor dem Angelus mit Ausnahme des Freitags und Sonnabends ihre Vorstellungen. In Hamburg werden ebenfalls die Puppenspieler schon im letzten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts nachgewiesen. So stellten sie in einer Bude in der Neustädter Fuhlentwiete Schattenwerke mit Komödie dar, nämlich pittoreske Ansichten der Stadt Malta, der Stadt Rom etc., und als Komödie Maria Stuart, Königin der Franzosen und

Schotten, wobei Hanswurst sich als ein lustiger Franzmann zeigte. Gleichzeitig sah man auf dem Schützenwall eine malerische Ausstellung des Himmels mit Mond und Sternen, Tyrols Gebirge mit Gebäuden und Bäumen, eine vom Winde getriebene Windmühle und das Schloss Friedrichsburg in Kopenhagen. Um dieselbe Zeit gaben auf dem grossen Neumarkt im Gasthof zum wilden Mann königlich dänische privilegirte Hofacteurs mit Figuren in reinlicher und neuer Kleidung und mit vollkommener Instrumentalmusik unter andern Stücken auch die öffentliche Enthauptung des Fräulein Dorothea, ein geistliches Stück, welches schon seit 1412, wo es auf dem Marktplatz zu Bautzen allerdings von lebenden Schauspielern gegeben ward, existirte und bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu den beliebtesten Stücken des Hamburger Puppentheaters (zuletzt in der Schusterherberge am Gänsemarkt) gehörte. Ein Hauptknalleffect darin war der, dass, wenn die Dorothea enthauptet worden war und die Zuschauer da Capo schrien, der Director der Puppe, welche sie repräsentirte, den abgehauenen Kopf nochmals aufsetzte und ihr dann denselben zum zweiten Male abhauen liess. 1698 ward auf dem grossen Neumarkte in einer kleinen Bude ein mathemathisches Kunstbild ausgestellt, welches redete und zugleich mit grossen Posituren „herrliche Actiones", z. B. Fausts Leben und Tod, schaugegeben. 1705 liess auf dem Ellernsteinweg auf der Fechtschule ein „vortrefflicher Marionettenspieler mit grossen Figuren und unter lieblichem Gesange die Dorothea enthaupten, den verlorenen Sohn Trebern fressen und einen Harlekin sich in einer lustigen Wirthschaft zeigen". Dieses Marionettentheater war aber eine Art Oper nach Art der französischen *Opéra des bamboches*, wo nämlich grosse Marionetten auf der Bühne durch Gesticulationen den Inhalt der Gesänge, welche hinter der Bühne von lebenden Personen gesungen wurden, ausdrückten. In Nachspielen wirkten übrigens hier auch noch lebende Schauspieler besonders durch groteske Grimassen auf die Lachmuskeln der Zuschauer. Im folgenden Jahre 1706 und nachher spielten noch verschiedene Puppenspieler zu Hamburg, allein keiner von ihnen mit dem Erfolge, wie 1737 die kleinen französischen Marionetten *(les petits comédiens artificiels)* auf dem Niedern-Baumhause. Sie waren sehr fein gemacht und elegant construirt und sangen und tanzten, indem, wie gesagt, hinter den Coulissen Leute versteckt waren, welche den Text zu den von ihnen dargestellten Singspielen sangen. Kein Wunder, dass die gleichzeitig mit ihnen in der Fuhlentwiets-Bude spielenden deutschen Puppen, $2^1/_2$ Elle hoch und in Adam- und Eva-Gestalt, aber sehr plump gearbeitet, kein Glück machten. Im Januar 1746 gaben die „Hochfürstl- Brandenburg-Baireuth- und Onolzbachischen privilegirten hochdeutschen Komödianten" in einer Bude auf dem grossen Neumarkte ihre Vorstellungen und stellten unter andern die Historie des vermeinten Erzzauberers Dr. Johannes Faust mit der Bemerkung

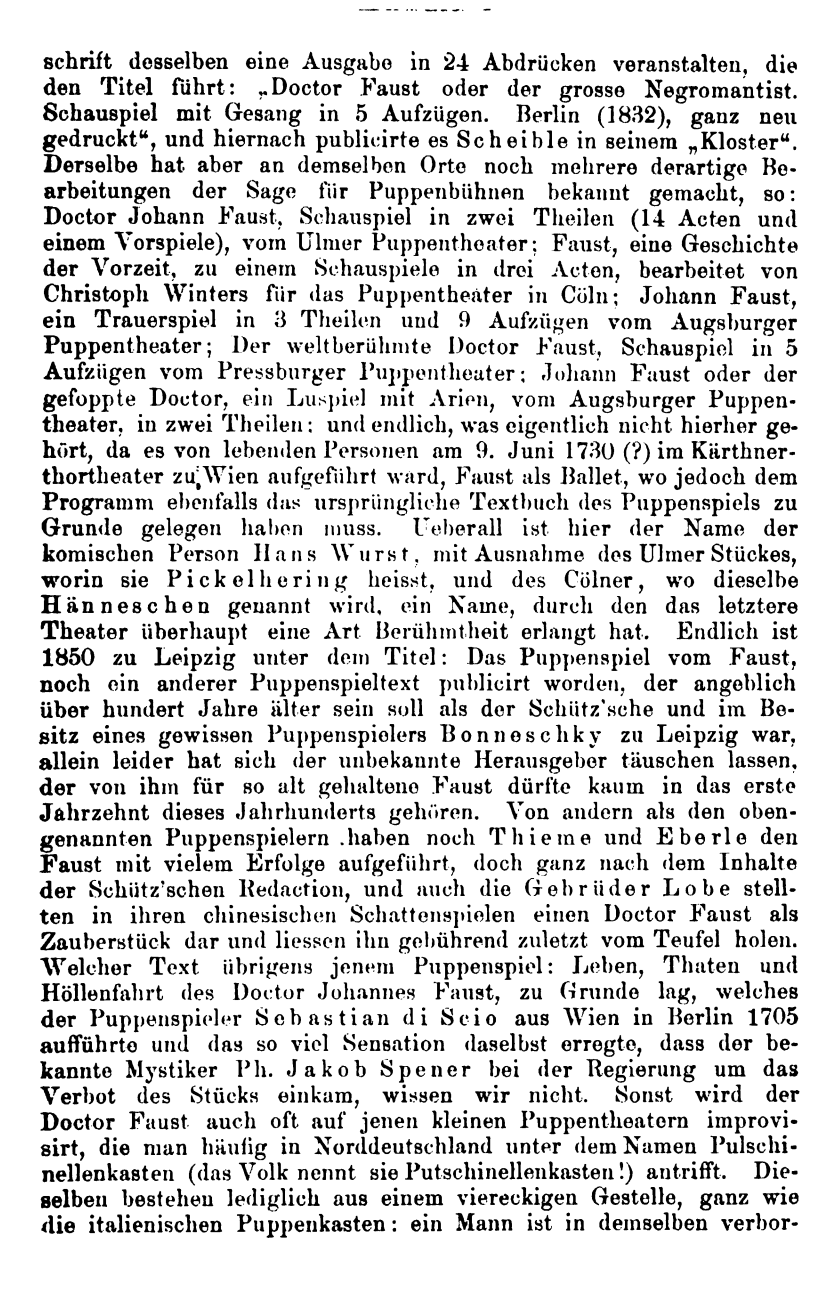
dar: „diese Tragödie wird von uns, als es sonst von andern geschehen, so fürchterlich nicht vorgestellt, sondern es kann sie Jedermann mit allem Pläsir ansehen“. In einer auch von ihnen vorgestellten Action vom unglücklichen Todesfall Karls XII. von Schweden ward die Festung Friedrichshall zweimal bombardirt, wobei die Bomben acurat ein- und ausspielten und als etwas Curieuses eine Marionette Tabak rauchte. In dem nämlichen Jahre gaben extraordinäre sehenswürdige Puppenspieler in der langen Bude auf dem grossen Neumarkte eine galante Action aus der Mythologie: „die ohnmächtige Zauberei oder die wider den tapfern Jason nichts vermögende Erzzauberin Medea, Prinzessin aus Kolchis mit Hanswurst“, und dem Notabene auf dem Komödienzettel: „Steht einer in des Himmels Gnaden, kann ihm auch Hexerei nichts schaden“. 1751 gab die „berühmte Prager Compagnie mit ihren Künsten und Wissenschaften“ in ihrer Bude auf dem grossen Neumarkte am 14. Juni eine lustige Burleske: der arabische Zauberfürst; nach dem Stücke zeigte sich der „Mätre“ in Luft- und Erdsprüngen und ein lustiges Nachspiel: die drei einfältigen Pariser Jungfrauen, machte den Beschluss. 1752 wurden in einer Bude auf dem Neumarkt grosse orientalische Schattenpantomimen (hinter Leinwand) dargestellt, mit lustigen Nachspielen und Tänzen, wo neben den Puppen auch noch ein Kunstpferd mitwirkte, welches laut Anschlagszettels sich zeigte, als hätte es Menschenverstand. Unter den in den nächsten Jahren in derselben Stadt gezeigten Puppentheatern, die meist sehr erbärmlicher Art waren, machte ein gewisser E. H. Freese in den Jahren 1774 und 1775 mit seinen winzig kleinen mechanischen Holzpuppen sehr viel Glück. Er gab sogenannte Intriguenstücke, z. B. die Verwirrung bei Hofe oder der verwirrte Hof; ferner das verstörte Fürstenthum, ein Lustspiel in drei Abhandlungen, wobei die lustige Person erstens als lustiger Gärtner. dann als ein „Erz-Ruffian“ und endlich als ein „Fürst von Ungefähr“ agirte. Ein anderes Mal gab er den Molière'schen Don Juan als Singspiel, dabei ein Theatrum Mundi, wobei sich unter andern der Seehafen von Genua präsentirte, Kriegsschiffe an Drähten vor einander vorüber gezogen und Geschütze abgefeuert wurden, ja sogar ein Vauxhall mit vielen Oellampen liess sich sehen. Besonders stark war er an Zweideutigkeiten. Im October 1785 wurden in der Schusterherberge auf dem Gänsemarkt französische Marionetten von einer deutschen Schauspielergesellschaft agirt. Adam und Eva aus Holz gedrechselt erschienen mit Hanswurst zur Seite und dem Engel hinten darauf, die schöne Dorothea ward durch einen lustigen Bedienten enthauptet und ein Engel kam mit der Ehrenkrone, welche dieser Märtyrin bestimmt war, angeflogen. Als „skandalöses Spectakel“ wurden die Dardanellen am Hellespont bombardirt, nebenbei aber auch Lessings Schatz malträtirt. Einige Jahre früher machte ein Italiener Chiarini, der auch sonst noch Seiltänzer und Puppen bei sich hatte,

viel Glück mit seinen *Ombres Chinoises* oder chinesischen Schattenwerken (vom 8. November 1780—81). Diese hinter einem ölgetränkten Leinen- oder Seidenvorhang sich bewegenden, tanzenden und scheinbar auch singenden Figürchen wurden vermittelst an Ringen befestigter Fäden von dem Künstler von unten herauf in Bewegung gesetzt, indem derselbe die Ringe über die Finger zog und nach einer gewissen bestimmten Weise mit ihnen claviermässig spielte. Endlich zeigten 1793 die Herren Pierre und Degabriel in einer umfänglichen auf dem grossen Neumarkt erbauten Bude grosse theatralische Perspectiven (eigentlich kleine malerische Prospecte): Luft- und Naturerscheinungen, Sonnenaufgang, Seesturm mit Bombardement, wobei die Laterna-Magica ihre Dienste that und die zur Belebung des Ganzen beigefügten Puppen, Schiffe, über Brücken rollende Wagen und scheinbar ohne Sichtbarwerdung leitender Fäden laufenden Pferde etc. bereits von bedeutendem Fortschritt in der Puppenmechanik zeugten. Es wäre wünschenswerth, wenn wir von den deutschen Hauptstädten sämmtlich eine so sorgfältige Theatergeschichte hätten wie von Hamburg, wir könnten dann die Geschichte der Puppentheater schon darum besser begründen, weil dadurch die Vermuthung bestätigt werden würde, dass dieselben mehr wie ein halbes Jahrhundert hindurch eigentlich mit den wirklichen Theatern Hand in Hand gingen, indem sie die sogenanten Haupt- und Staatsactionen, welche das Repertoir der letztern bildeten, auch nebst einigen zotigen Possen ganz allein auf dem der erstern herrschten. Johann Veltheim soll Anfangs auch nebenbei ein Puppentheater gehalten haben, allein sicher ist es nicht; eben so wenig lässt sich beweisen, dass die „Hochfürstl. waldeck'sche privilegirte hochdeutsche sächsische Hofkomödianten-Gesellschaft", welche unter dem Director Johann Ferdinand Beck in Hamburg grosse Haupt- und Staatsactionen und geistliche Possen (1736) aufführte, wirkliche Puppen unter ihre lebenden Acteurs gemischt hat. Anders war es, wie schon erwähnt, mit dem berüchtigten Schneider Reibehand und Titus Maas. Eckenberg, der bekannte starke Mann, seit 1732 Hofkomödiant des Königs von Preussen, hatte 1733 die Puppen abgeschafft. Ueberhaupt existirten die Berliner Puppentheater noch fort, wie wir denn wissen, dass der König 1734 einer Bande Marionettenspielern den Schauplatz auf dem Schlossplatz eingeräumt und ihr Spiel selbst mit angesehen und angehört hatte, und dass der grosse Mathematiker Euler während seines Aufenthaltes daselbst von 1741—66 einer der eifrigsten Besucher solcher war. In Augsburg bestand gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ebenfalls eines, welches besonders viel Aufsehen durch das Spectakelstück: Abällino, der grosse Bandit, machte. Dass endlich in Frankfurt das Puppentheater sehr beliebt war, sehen wir aus der beredten Schilderung, die Goethe in Wilhelm Meister davon entwirft. Der grosse Meister hat sogar für ein solches Theater sein Jahrmarktsfest zu

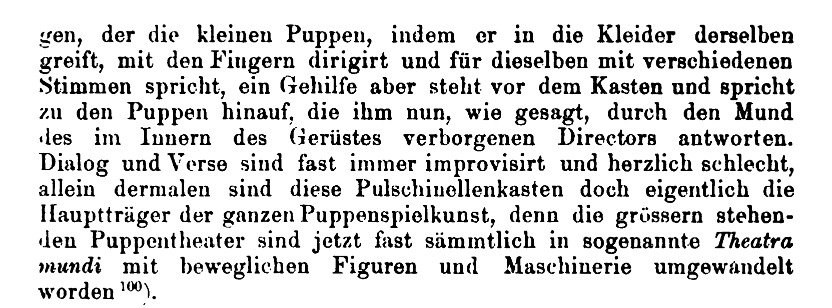
Plundersweilen geschrieben. Ueberhaupt dachten ehemals unsere Dichter gar nicht so niedrig von den Marionetten, denn wir haben z. B. von Johann Friedrich Schinck ein Marionettentheater (Berlin 1777) und ein anderes (Leipzig 1806) von Mahlmann. Ja, was noch mehr sagen will, Joseph Haydn hielt es nicht unter seiner Würde, für das vom Fürsten Esterhazy auf seinem Schlosse Eisenstadt in Ungarn unterhaltene Puppentheater fünf kleine Operetten zu schreiben, nämlich Philemon und Baucis (1773), Genoveva (1777), Dido, eine Parodie (1778), die erfüllte Rache oder das in Brand gesteckte Haus (um 1780), (der hinkende Teufel?), vielleicht auch noch eine sechste, den Hexensabbath, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er seine wunderbare Symphonie aus lauter Kinderinstrumenten, *Fiera dei Fancialli*, zur Eröffnung irgend einer der Vorstellungen dieses fürstlichen Puppentheaters schrieb. Auf der Leipziger Messe existirten die Puppentheater schon seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts.

Ein Stück war es besonders, welches in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und zu Anfang des gegenwärtigen gewissermassen das Hauptkassenstück aller deutschen Marionettentheater ward. Dieses Stück war der Dr. Faust, wie es von K. Simrock (Doctor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen. Frankfurt a. M. 1846) am vollständigsten veröffentlicht wurde. v. d. Hagen sagt in der Berliner „Germania" (Bd. IV. 1841) über die Geschichte dieses Stücks Folgendes: „Mehrere werden sich erinnern, vor etwa vierzig Jahren in Berlin und Breslau dieses Puppenspiel durch die unter dem Namen Schütz und Dreher von Zeit zu Zeit erscheinende Gesellschaft aufführen gesehen zu haben. Diese mit ihrem Kasperle aus Oberdeutschland kommende Gesellschaft gab eine ganze Reihe von guten ältern Stücken, ritterliche Schauspiele, romantische Umdichtungen antiker Mythen und auch geistliche Stücke aus der Bibel und Legende und geschichtliche Stücke, als: der Raubritter, der schwarze Ritter, Medea, Alceste, Judith und Holofernes, Haman und Esther (auch von Goethe benutzt), der verlorene Sohn, Genoveva, Fräulein Antonie, Marianna oder der weibliche Strassenräuber, Don Juan, Trajanus und Domitianus, die Mordnacht in Aethiopien, Fanny und Durman (eine englische Geschichte) u. a. Der nun schon verstorbene Schütz war zuletzt alleiniger Besitzer dieser Bühne und trat hier 1807 als Bürger und Eigenthümer in Potsdam auf. Er spielte immer den durch alle Stücke gehenden und auch in einem eigenen Stücke: Kasperle und seine Familie, verherrlichten lustigen Diener und zugleich die Helden, wie Faust, Don Juan etc. Alles vortrefflich. Das Haupt- und Zugstück blieb aber immer Dr. Faust, von welchem der als Fortsetzung aufgeführte Dr. Wagner, sein Famulus, nur ein Nachklang war. Es kündigte sich später auch lateinisch an: *Infelix Sapientia*, was nachmals wegblieb. Die vor mir liegende An-

kündigung vom 12. November 1807 lautet: „Auf vieles Begehren: Doctor Faust. In vier Aufzügen. Vorkommende Figuren: Ferdinand, Herzog von Parma. Louise, seine Gemahlin. Fräulein Lucinde, ihre Vertraute. Carlos, Kammerdiener des Herzogs. Johannes Faust, Doctor. Johann Christoph Wagener, sein Famulus. Ein Genius. Casperle als reisender Bedienter. Acht Geister: Mephistopheles, Auerhahn, Megera, Astrot, Polumor, Haribax, Asmodeus, Vitzliputzli. Mehrere Geistererscheinungen: 1) Joliath und David. 2) Simson der Starke. 3) Die Römerin Lukrezia. 4) Der weise König Salomo. 5) Das Assyrische Lager, wo Judith dem Holofernes das Haupt abschlägt. 6) Helena, die Trojanerin. Mit vielen neuen Flugmaschinen und Verwandlungen. Casperle stellt vor: 1) Einen reisenden Bedienten. 2) Einen angenommenen Diener bei dem Doctor Faust. 3) Einen Teufelsbeschwörer. 4) Einen reisenden Passagier durch die Luft. 5) Einen Nachtwächter. Casperle wird alles anwenden, seine Gönner bestens zu unterhalten.“ Wiederholte Anfragen über die etwa schriftlich vorhandenen Urkunden des Faust wie der übrigen Stücke lehnte Schütz immer mit der Versicherung ab, dass sie blos im Gedächtnis aufbewahrt würden. Die langjährige Wiederholung derselben Stücke mit wechselnden Gehilfen ohne Veränderungen (einige ort- und zeitgemässe Spässe des Kasperle und Schütz ausgenommen) lässt aber nicht an schriftlicher Aufzeichnung dieser altüberlieferten Spiele zweifeln, welche sie von den offenbar neuern, wie z. B. der Zauberring mit Gesang, das Ritterschauspiel: „Adolf und Clara“ u. a. bedeutend und vortheilhaft unterscheiden. Denselben Schütz sah übrigens Franz Horn noch um das Jahr 1820 zu Potsdam, und erwähnt namentlich drei Stücke desselben: Don Juan, Doctor Faust und die Stiefmutter oder der Burggeist. Neben diesen Koryphäen der Puppenspieler zog aber zu Anfang dieses Jahrhunderts auch noch ein Wiener Mechanicus, Namens Geisselbrecht, in Deutschland herum. Diese Bühne zeigte keine so alte Ueberlieferung wie die von Schütz und Dreher in ihrer ansehnlichen Reihe alterthümlicher Spiele, sondern war mehr ganz modernen Stücken gewidmet, und „die Prinzessin mit dem Schweinsrüssel“ war eine beliebte Vorstellung dieser Art. Der Mechanismus der Figuren war übrigens ebenfalls nicht so vollkommen, wie bei den Dreher-Schütz'schen, doch trachtete er wieder, letztere in einzelnen Dingen zu überbieten, z. B. durch Verdrehen der Augen und durch Nachahmung des Räusperns und Ausspuckens, was Kasperle so manchmal wiederholen musste. Diese Bühne hatte ihren eigentlichen Sitz zu Frankfurt a. M., wo Zeitgenossen 1800 und 1817 von ihr den Faust aufführen sahen: allein sie zog auch, wie gesagt, anderwärts herum; wir finden sie in Wien und selbst in Weimar. Ihr Hauptkassenstück war übrigens ebenfalls ein Doctor Faust, der jedoch jener ältern Redaction nur abgehorcht oder nachgearbeitet schien. Der Oberst von Bülow liess von einer Al-



schrift desselben eine Ausgabe in 24 Abdrücken veranstalten, die den Titel führt: „Doctor Faust oder der grosse Negromantist. Schauspiel mit Gesang in 5 Aufzügen. Berlin (1832), ganz neu gedruckt“, und hiernach publicirte es Scheible in seinem „Kloster“. Derselbe hat aber an demselben Orte noch mehrere derartige Bearbeitungen der Sage für Puppenbühnen bekannt gemacht, so: Doctor Johann Faust, Schauspiel in zwei Theilen (14 Acten und einem Vorspiele), vom Ulmer Puppentheater; Faust, eine Geschichte der Vorzeit, zu einem Schauspiele in drei Acten, bearbeitet von Christoph Winters für das Puppentheater in Cöln; Johann Faust, ein Trauerspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen vom Augsburger Puppentheater; Der weltberühmte Doctor Faust, Schauspiel in 5 Aufzügen vom Pressburger Puppentheater; Johann Faust oder der gefoppte Doctor, ein Luspiel mit Arien, vom Augsburger Puppentheater, in zwei Theilen; und endlich, was eigentlich nicht hierher gehört, da es von lebenden Personen am 9. Juni 1730 (?) im Kärthnerthortheater zu Wien aufgeführt ward, Faust als Ballet, wo jedoch dem Programm ebenfalls das ursprüngliche Textbuch des Puppenspiels zu Grunde gelegen haben muss. Ueberall ist hier der Name der komischen Person Hans Wurst, mit Ausnahme des Ulmer Stückes, worin sie Pickelhering heisst, und des Cölner, wo dieselbe Hänneschen genannt wird, ein Name, durch den das letztere Theater überhaupt eine Art Berühmtheit erlangt hat. Endlich ist 1850 zu Leipzig unter dem Titel: Das Puppenspiel vom Faust, noch ein anderer Puppenspieltext publicirt worden, der angeblich über hundert Jahre älter sein soll als der Schütz'sche und im Besitz eines gewissen Puppenspielers Bonneschky zu Leipzig war, allein leider hat sich der unbekannte Herausgeber täuschen lassen, der von ihm für so alt gehaltene Faust dürfte kaum in das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts gehören. Von andern als den obengenannten Puppenspielern haben noch Thieme und Eberle den Faust mit vielem Erfolge aufgeführt, doch ganz nach dem Inhalte der Schütz'schen Redaction, und auch die Gebrüder Lobe stellten in ihren chinesischen Schattenspielen einen Doctor Faust als Zauberstück dar und liessen ihn gebührend zuletzt vom Teufel holen. Welcher Text übrigens jenem Puppenspiel: Leben, Thaten und Höllenfahrt des Doctor Johannes Faust, zu Grunde lag, welches der Puppenspieler Sebastian di Scio aus Wien in Berlin 1705 aufführte und das so viel Sensation daselbst erregte, dass der bekannte Mystiker Ph. Jakob Spener bei der Regierung um das Verbot des Stücks einkam, wissen wir nicht. Sonst wird der Doctor Faust auch oft auf jenen kleinen Puppentheatern improvisirt, die man häufig in Norddeutschland unter dem Namen Pulschinellenkasten (das Volk nennt sie Putschinellenkasten!) antrifft. Dieselben bestehen lediglich aus einem viereckigen Gestelle, ganz wie die italienischen Puppenkasten: ein Mann ist in demselben verbor-



gen, der die kleinen Puppen, indem er in die Kleider derselben greift, mit den Fingern dirigirt und für dieselben mit verschiedenen Stimmen spricht, ein Gehilfe aber steht vor dem Kasten und spricht zu den Puppen hinauf, die ihm nun, wie gesagt, durch den Mund des im Innern des Gerüstes verborgenen Directors antworten. Dialog und Verse sind fast immer improvisirt und herzlich schlecht, allein dermalen sind diese Pulschinellenkasten doch eigentlich die Hauptträger der ganzen Puppenspielkunst, denn die grössern stehenden Puppentheater sind jetzt fast sämmtlich in sogenannte *Theatra mundi* mit beweglichen Figuren und Maschinerie umgewandelt worden [100]).

VII.

Holländer, Dänen, Schweden, Russen, Polen, Böhmen und Ungarn.

Wie bei den meisten christlichen Völkern wurzelt auch die dramatische Kunst der Holländer in den Mysterien, die man Moralisatien nannte, und die anfänglich blos mimische Darstellungen der Religionsgeschichte und Legende waren. Der Dialog scheint erst mit dem weltlichen Elemente, welches sich zuerst in bombastischen Allegorien geltend machte, in diese Darstellungen gekommen zu sein. Das erste weltliche Stück wurde 1453 vor Philipp dem Guten zu Dortrecht gegeben, und als Carl, der letzte Herzog von Burgund, 1468 zu Ryssel seinen Einzug hielt, liessen die Niederländer das Urtheil des Paris als stummes Spiel aufführen. Drei nackte Weiber waren die drei Göttinnen; ein starkes, fettes, riesenmässiges Weib stellte die Juno vor, Venus war ausserordentlich mager, und Minerva war eine bucklige, grossbäuchige Zwergin. Bei der Vermählung Carls mit Margarethe von York wurde zu Dortrecht abermals ein allegorisches Festspiel gegeben. Die Regierungen begünstigten diese Spiele und besonders die Statthalterin Margaretha liebte sie, arrangirte selbst Festzüge mit Balleten und schrieb Text und Noten zu Festspielen mit Musik und dergleichen. Unter ihrer Regierung entstanden förmliche Theater in Brügge, Gent, Brüssel und andern Städten.

Festere Gestalt gewann das holländische Theater durch die Rederyker (Rhetoriker), welche wahrscheinlich in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sind. Es waren Vereine gebildeter Männer, die sich zu poetischen Wettkämpfen versammelten und besonders Gelegenheitsgedichte verfertigten; sie

TAF. 10.

Metamorpho[illegible] Puppenkomödie der Jetztzeit

[illegible]keit aufgenommen.





glichen also den Troubadours der Franzosen und den Meistersängern der Deutschen. Ihre Versammlungsorte hiessen Kammern (*Rederyk-Kamer*) und es gab höhere und niedre Brüder in denselben; die ersteren, Factoren genannt, leiteten die Wettkämpfe und Spiele, die von den andern, Vindern genannt, ausgeführt wurden. In den Städten gab man die Schauspiele in den Kammern, auf dem Lande auf dazu erbauten Gerüsten, denn oft zogen ganze Vereine durch das Land, von Jahrmarkt zu Jahrmarkt und Kirmes zu Kirmes, zeigten ihre Künste und liessen sich hinterher mit Jedem, der Lust hatte, in poetische Kämpfe ein, oder lasen Madrigale und Sonette ab. Selten waren Frauenzimmer unter ihnen, welche mitspielten, in der Regel stellten als Frauen verkleidete Männer die weiblichen Rollen dar. Jede Stadt hatte ihre Kammern, und zwar oft in grosser Anzahl, wie Harlem, Gouda, Schiedam, Alkmar, Leyden, Vlaerdingen, Rotterdam etc. Dies erhellt aus einer Sammlung von allegorischen Stücken (*Zinnespeelen*), die von den neunzehn Kammern zu Gent vorgestellt und 1539 gedruckt wurden. Eine andere Sammlung sowol allegorischer Stücke als Prologe (*Voorspeelen*) oder Nachspiele (*Naspeelen*), von den vierzehn Kammern zu Antwerpen vorgestellt, erschien daselbst 1562. Das „Kleinod der Kunst" (*Konstonende Juweel*)", vierzehn Stücke der Rederyker zu Harlem, erschien 1607 zu Zwoll, und „der Parnass zu Vlaerdingen (*Vlaerdings Rederyksberg*)", sechszehn Stücke der Kammern zu Vlaerdingen, kam daselbst 1617 heraus. Auch auf Dörfern gab es solche Kammern, eine traf man noch 1708 im Dorfe Voorschooten bei Leyden, eine andere bei Loosduynen bei dem Haag, und zu Anfang dieses Jahrhunderts bestand noch eine im Dorfe Wassenaar bei Leyden.

Die Rederyker haben grosse Verdienste um das holländische Theater, denn wie roh und unkünstlerisch ihre Stücke auch sein mochten, so erweckten sie doch den Geschmack für Poesie und machten sie volksthümlich wie in keinem andern Lande der Welt; dadurch bahnten sie dem Bessern den Weg und sicherten ihm freundliche Aufnahme und Bestand; auch haben sie vor und während der Revolution auf das Volk mächtig eingewirkt, indem sie die religiösen und staatlichen Gebrechen verspotteten, patriotische Gesinnungen weckten, den Hass gegen die kirchliche und weltliche Tyrannei der Spanier und die Liebe zur Freiheit entzündeten und nährten.

Als Begründer der alten holländischen Komödie wird Colin van Ryssel betrachtet, dessen „Spiegel der Liebe" 1561 erschien. Ihm folgte Samuel A. Coster (1580—1615), den man den Vater des Theaters zu Amsterdam nennt, indem er daselbst eine Gesellschaft von Liebhabern der Dichtkunst und des Schauspiels bildete. Unter seinen Stücken erwähnen wir hier das Lustspiel (*Blyspel*) Rykmann, und die Possen (*Klugten*): *„Teeuwis de Boer"; „Tyske van twee Personagien, te weeten een Quacksalver genaamt Meester Kanjart.*

en de Knegt Hansje Quadkruyt". Jost van Vondel (1636—1660) beschliesst diese Periode.

Alle Stücke der Epoche der alten holländischen Komödie sind im Allgemeinen sehr roh und voll der gröbsten Effecte. Man liebt Enthauptungen auf dem Theater, die Bühne wird mit Blut aus Blasen, welche die Helden unter der Achsel verbergen, überschwemmt, abgehauene Köpfe werden auf Schüsseln präsentirt. Auch das Wunderbare und Märchenhafte ist vorherrschend; so will in einem Schauspiele Circe den Günstling des Ulysses, mit dem sie unzufrieden ist, aus der Welt bringen. Sie lässt ihm den Process machen, und er wird vor das Tribunal geführt. Präsident desselben ist der Löwe; der Affe der Gerichtsschreiber, der Wolf, der Fuchs und die übrigen Thiere sind Räthe, der Bär ist der Henker. Der Günstling wird zum Galgen verdammt und auf der Stelle gehangen. Nach der Execution fallen die Glieder des Gehangenen stückweise in einen Brunnen, der unter dem Galgen ist. Ulysses tritt auf, beschwert sich über das Urtheil bei der Circe, und diese, gerührt von seinem Schmerz, lässt den Gehangenen lebendig aus dem Brunnen steigen. Bei jeder Darstellung fast wurden Pantomimen (*Vertoning*) angebracht. Man liess nämlich mitten im Schauspiel den Vorhang nieder, und stellte die Schauspieler auf's Theater, so dass sie in einem stummen Spiele eine der Hauptbegebenheiten des Stücks wiederholten. So zog man im „Gysbrecht van Amstel" den Vorhang auf, und die Bühne präsentirte die Soldaten Egmonts. wie sie ein Nonnenkloster plündern und jeder Soldat nach seinem Behagen sich mit einer Nonne paart; mitten auf dem Theater lag die Aebtissin ausgestreckt und auf ihren Knien den vertriebenen Bischof Goswin von Utrecht, der in seiner bischöflichen Kleidung ermordet worden, die Inful auf dem Haupte und den Bischofsstab in der Hand. Am Ende der „Belagerung von Leyden" hat man acht bis zehn emblematische Scenen, welche die Tyrannei der Spanier, die Tapferkeit der Holländer, den Triumph der Religion, und die wiederauflebenden Künste und Wissenschaften vorstellten. Es waren über 300 Personen auf der Bühne, und eine Schauspielerin mit einem Stabe in der Hand erklärte den Zuschauern alles Einzelne.

Obwol auch die französischen Classiker sich nach Holland Bahn brachen und für dortige Theater eine neue Epoche bezeichnen, blieb dieses bis 1750 an Originalstücken doch reicher als das deutsche. Ein Verzeichnis von 1743 weist über 1400 Originalstücke auf, worunter bei 300 Possen. Mit der französischen Revolution aber brach die ausländische Dichtkunst vollends in Holland ein, und ist nicht wieder verdrängt worden. Französische, englische und deutsche Dichtungen in allerdings meist gelungenen Uebersetzungen beherrschen dermalen das Repertoir.

Im Allgemeinen waren die Holländer nie für die Tragödie sehr qualificirt, wogegen sie für das Niedrigkomische viel Talent

haben, wozu [illegible]
ist, wo [illegible]
immer [illegible]

Die Marionetten existirten übrigens in Holland so gut wie anderwärts. Holzerne Puppen mit Maschinerie wurden sowol im katholischen wie protestantischen Theile der alten Niederlande bei gottesdienstlichen Ceremonien verwendet. Puppenspiele machten einen Hauptheil der Kirmesvergnügungen aus, bis sie durch ein Verbot der Regierung zu Dortrecht von 1688 bis 1754, wo es wieder aufgehoben, untersagt wurden.

Was das Theater der Dänen anbetrifft, so ist der eigentliche Schöpfer desselben Ludwig Freiherr von Holberg (1684—1754). Seine Lustspiele sind voll sarkastischer Kraft und örtlicher Wahrheit, voll leichter, wenn auch forcirter Charakteristik und Situationskomik. Nationelle Sitten, Verkehrtheit, Narrheit und Dummheit porträtirt er auf's Ergötzlichste. Seine Spässe gehören indess meist der niedrigsten Sphäre der Komik an und seine Reflexionen sind oft trivial. Nach ihm aber hat keiner die Komik wieder so cultivirt als Johann Ludwig Heiberg. Eine zusammenhängende Darstellung der Erzeugnisse im Gebiete des Lustspiels in seinen verschiedenen Abzweigungen ist jedoch hier so wenig unsere Aufgabe wie bei den übrigen Nationalitäten. Dies ist Sache der Geschichte der komischen Litteratur. Wir bemerken nur, dass einen groteskkomischen Originaltypus die dänische Bühne nicht aufzuweisen hat.

Die Schweden sind erst spät in den Kreis der Künste und Wissenschaften pflegenden Nationen eingetreten. Erst die Reformation kann als Anknüpfungspunkt einer sogenannten Litteratur betrachtet werden, die in Gustav Wasa zugleich ihren Begründer, Pfleger und Erhalter fand. Die erste theaterartige Erscheinung fällt in das 16. Jahrhundert. Eine Anzahl aus ihrem Vaterland vertriebener deutscher und anderer Stocknarren trieb sich in Schweden umher. Zu ihnen gesellten sich Einheimische, mit denen vereint sie auf öffentlichen Plätzen Mysterien und extemporirte Zoten darstellten. Deswegen unterdrückt, regte ihr Beispiel doch an, und unter Gustav Adolf fand sich bald eine neue Gesellschaft aus verdorbenen Studenten u. a., die das Geschäft fortsetzten. Johann Messenius (1581—1635), Professor der Geschichte zu Upsala, schrieb vier Dramen, welche er die Studenten bewog aufzuführen, und so miserabel diese Aufführungen waren, gewannen sie doch so grossen Beifall, dass der Verfasser sammt den Studenten bei verschiedenen Gelegenheiten nach Stockholm be-

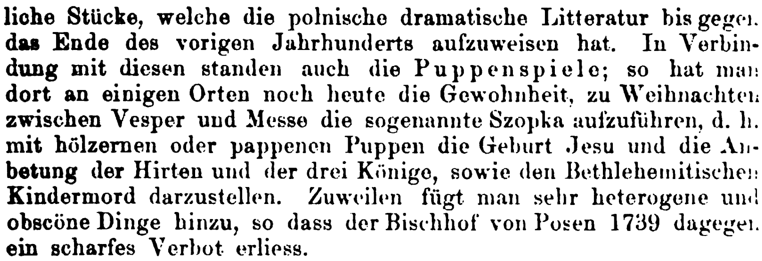
rufen wurde, um den Hof zu belustigen, und auf den Gymnasien folgte man diesem Vorgange. So dichtete Messenius: „*Lustighe och sanfärdigfe Tragoedia om then högborne, myket berömde och manhaftige Hertigh Habor, och then högboren, sköne och trofaste Fröyken Signill* (lustige und wahrhaftige Tragödie von dem hochgebornen, sehr berühmten und mannhaften Herzog Habor, und dem hochgebornen, schönen und getreuen Fräulein Signill). Dies Stück wurde auf Stockholms Schlosse 1612 auf Veranlassung der Hochzeit des Herzogs von Ostgothland mit Gustav Adolfs Schwester aufgeführt. Hier singt Signill u. a. ein deutsches Lied: „Willst du dich fressen auf vor Leid, und gar zu Tode grämen etc.“, und als sie sich auf der Bühne zu Bett legen will ohne die Kleider abzuthun, sagt der nackte Habor: „*Syster, thet tagher ey så lagh, inga Frantzosen haver jagh*“ (Schwester, das nehme ich nicht so hin, ich habe ja keine Franzosen). Neben solchen rohen Producten gab man noch die älteren Dramen: „Tobias“ von Olaus Petri, „Judas“, eine christliche Tragikomödie von Rundelitius, und „Josephi Historia“, das erste schwedische Drama, welches im Druck erschien (Rostock 1609). Nach Messenius schrieb Samuel Brask (1613—1668) komische Stücke, aber diese und andere Erzeugnisse vermochten das junge sogenannte Theater weder zu erhalten noch emporzubringen, und wir sehen es in die Dienstbarkeit der Deutschen und Franzosen versinken, bis es unter Gustav III., der die Künste selber liebte und betrieb, einen günstigen Aufschwung nahm. Er verabschiedete die Franzosen bis auf einige tüchtige, und errichtete 1772 ein Nationaltheater. Dies Beispiel wirkte auch auf die Provinzen. Da aber die Production nicht gleichen Schritt mit dem Bedürfnis hielt, bürgerte sich das ausländische Drama ein, und wenn auch die nationale Richtung darüber nicht verloren gegangen, hat man sich doch bis heute nicht ohne fremde Kunst behelfen können. Für die Komik aber ist nichts Typisches geschaffen worden.

—

Die Geschichte des russischen Theaters, die mit dem sechszehnten Jahrhundert und der Darstellung biblischer Geschichten anhebt, bietet des Nationalen zwar Einiges, im Uebrigen aber der Aufnahme dessen, was Italienern, Franzosen und Deutschen zuerst eigen, so Vieles, dass wir uns hier bei derselben nicht aufzuhalten haben, um so weniger, als auch das Groteskkomische blos pure Nachahmung ist, ohne alle eigenthümliche Färbung.

. . .

Die Blütezeit des polnischen Theaters ist man versucht in den Mysterien des Mittelalters zu finden, die in dem durchaus katholischen, mit Klöstern und Mönchen reich gesegneten Lande in seltener Ausdehnung gefunden wurden; auch sind es fast nur geist-



liche Stücke, welche die polnische dramatische Litteratur bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts aufzuweisen hat. In Verbindung mit diesen standen auch die **Puppenspiele**; so hat man dort an einigen Orten noch heute die Gewohnheit, zu Weihnachten zwischen Vesper und Messe die sogenannte Szopka aufzuführen, d. h. mit hölzernen oder pappenen Puppen die Geburt Jesu und die Anbetung der Hirten und der drei Könige, sowie den Bethlehemitischen Kindermord darzustellen. Zuweilen fügt man sehr heterogene und obscöne Dinge hinzu, so dass der Bischhof von Posen 1739 dagegen ein scharfes Verbot erliess.

Das erste Stück weltlichen Inhalts schrieb **Johann Gawinski**, nämlich eine Komödie von dem Scherz, den sich ein burgundischer Herzog machte, der einen betrunkenen Bauer in sein Schloss tragen liess und ihm einredete, er sei der wirkliche Herzog, was zu derb-komischen Situationen Veranlassung giebt. Dies Stück wurde 1638 zu Danzig gedruckt. In der Geschichte der komischen Litteratur sind noch mehrere treffliche komische Spiele namhaft zu machen. Als aber das polnische Theater sich recht zu heben begann, vornehmlich durch die sächsischen Könige, war es auch fast nur die fremde Kunst, welche gepflegt wurde. Die neue nationale Haltung, die es mit dem Aufschwunge des Volkes von 1790 gewann, war nur von kurzer Dauer, die dramatische Kunst sank wieder in ihre Unbedeutenheit mit dem unglücklichen Ausgange der Anstrengungen Polens um nationale Selbständigkeit zurück. Trostlos wie die Geschichte dieses Volkes ist das Bild seiner Bühne, und kein Wunder, dass ein so kümmerliches politisches Leben der Komik keine typischen Figuren zu schaffen wusste.

Der Ursprung des **altböhmischen** Theaters ist in den mittelalterlichen Klöstern, in **Mysterien** und **Schulkomödien** zu suchen. Ob es sich bis zur Einbürgerung der deutschen Sprache in Böhmen zu einer nationellen Bedeutsamkeit erhoben, kann nicht nachgewiesen werden. Im Jahre 1690 zog der erste italienische Principal auf einem Karren in Prag ein, um seine Possen dort zu reissen. Aehnliche Kunstleistungen fanden dann oft statt; ein deutscher Hanswurst verdrängte den andern. Um 1720 versuchte der Graf **von Spork** dem Theater würdigere Gestalt zu verleihen, indem er selber Principal wurde; er musste aber den Schauplatz den Hanswürsten wieder überlassen. **Prehauser**, **Kurz**, **Brunian** (auch Marionettenführer) und andere renommirte Possenreisser, trieben hier ihr Wesen neben Seiltänzern, Taschenspielern, Balanceurs, Mordspringern und ähnlichen Jüngern der Kunst, und sehr winzig ist die Anzahl der böhmischen Stücke, die auf denselben Brettern in Scene gingen. In den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, wo in Prag deutsche, italienische und fran-

zösische Komödianten besseren Styles wirkten, gab es nur eine kleine ausschliesslich böhmische Bühne für die untern Volksklassen, wo lediglich Possen, Mysterien und dergleichen aufgeführt wurden. Letztere beschränkten sich später blos auf Puppenspiele, namentlich das Krippenspiel: Fest der h. drei Könige, Johann von Nepomuk etc. Die daneben bestehende sogenannte nationale Bühne verdiente nicht diesen Namen. Erst von der Wiedererweckung der böhmischen Litteratur durch die Munificenz des Kaisers Franz I. datirt sich die Existenz einer neuern Nationalbühne, für welche aber bei allem Eifer die poetische Production niemals so reichhaltig gewesen, dass man nicht zu deutschen und französischen Nachbildungen hätte greifen müssen. Die slavischen Völker vermögen am allerwenigsten einen strengen Nationalismus in der Kunst zu retten und zu erhalten.

Was endlich die Ungarn anbetrifft, so fällt die Entwickelungsperiode der dramatischen Kunst der Magyaren erst in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und erhob sich auch ihre Nationalbühne in kurzer Zeit auf eine bedeutende Stufe der Entwickelung, so bietet sie unserm Standpunkt doch keine Momente, welche uns zu mehr als dieser Erwähnung Veranlassung gäben [101]).

Zweiter Abschnitt.

Possen bei christlich-kirchlichen Festen.

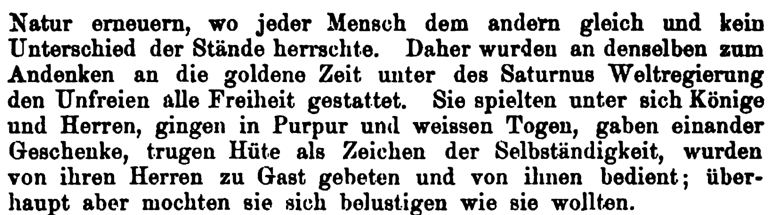




I.
Das Narrenfest.

Es kann einigermassen befremden, mit den Festen der christlichen Kirche die wunderlichsten und abscheulichsten Possenspiele verknüpft zu finden. Zwar tragen diese Verunglimpfungen den Charakter der Zeit, in welcher sie erfunden und getrieben worden, unverkennbar an sich, doch konnten sie unmöglich aus der reinen Quelle des Christenthums entspringen, sondern müssen entweder fremden Ursprungs sein, sich von aussen her eingeschlichen haben, oder sie wurden mit christlichen Gebräuchen vermischt, um gewisse Zwecke zu erreichen, die man sonst nicht so leicht in jenen finstern Zeiten zu erlangen hoffte. Beides kann auch aus der, Geschichte leichtlich bewiesen werden. So ist das Narrenfest worunter gewisse Belustigungen zu verstehen sind, welche die Geistlichen selbst während des Gottesdienstes in mehreren Kirchen, an gewissen Tagen, vornehmlich von Weihnachten bis auf Epiphanias, und vorzüglich am Neujahrstage anstellten, unstreitig aus heidnischen Festen entstanden. Viele der ersten Christen vermochten noch nicht so viel Herrschaft über ihre Leidenschaften zu gewinnen, dass sie allen Lustbarkeiten entsagt hätten, die mit den heidnischen Festen gewöhnlich verbunden waren, und suchten sie also den christlichen Festtagen auf unschickliche Weise anzuheften oder sie unter dem Deckmantel des Christenthums beizubehalten; und manche der ersten christlichen Lehrer schwiegen dazu oder achteten diese Entartung zu gering, als dass sie dieselbe hätten ausmerzen sollen. So erlaubten die Jesuiten den neubekehrten Chinesen neben den christlichen Gebräuchen auch den Dienst des Confucius, worüber bald ein heftiger Streit mit den Dominicanern entbrannte, der über ein Jahrhundert andauerte.

Zu den heidnischen Festen, woraus das Narrenfest entstanden, gehören vorzüglich die Saturnalien. Diese waren eines der grössten Feste der Römer, bis auf Augustus, also 27 v. Ch. G., nur einen Tag während, dann aber bis auf sieben Tage ausgedehnt. Es sollte eigentlich das Andenken an den ursprünglichen Stand der

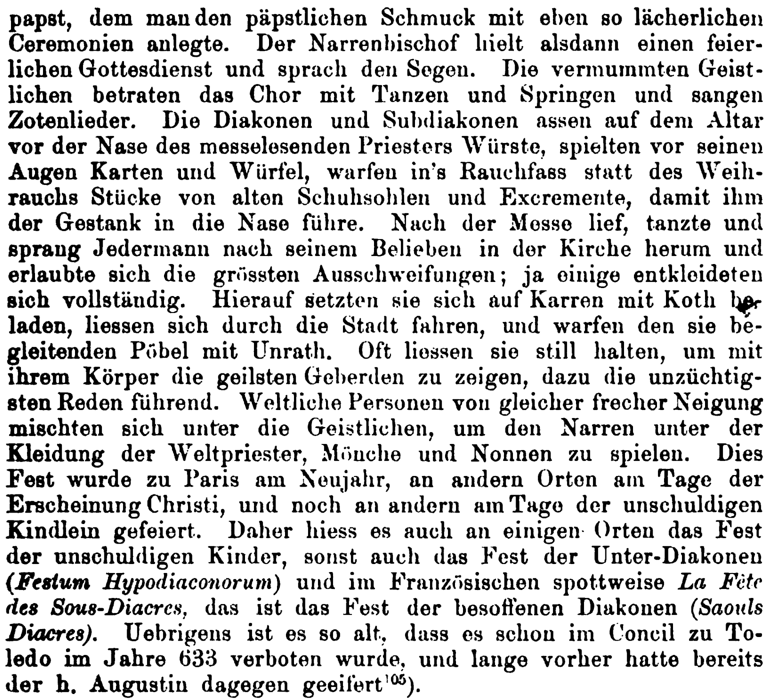


Natur erneuern, wo jeder Mensch dem andern gleich und kein Unterschied der Stände herrschte. Daher wurden an denselben zum Andenken an die goldene Zeit unter des Saturnus Weltregierung den Unfreien alle Freiheit gestattet. Sie spielten unter sich Könige und Herren, gingen in Purpur und weissen Togen, gaben einander Geschenke, trugen Hüte als Zeichen der Selbständigkeit, wurden von ihren Herren zu Gast gebeten und von ihnen bedient; überhaupt aber mochten sie sich belustigen wie sie wollten.

Es ist sonderbar, dass sich nicht allein bei den Römern, sondern auch bei andern Völkern dieses Andenken an den ursprünglichen Stand der Gleichheit erhielt und auch auf die nämliche Art gefeiert wurde. So findet sich sogar eine Art von Saturnalien bei den Californiern[102]). In Holland wurde in frühern Zeiten ein gleiches Fest gefeiert, Jokmaalen genannt. Bei diesem stellten die Edelleute Knechte, und die Knechte Herren vor. Man steckte letztere in prachtvolle Gewänder und veranstaltete ihnen ein opulentes Gastmahl. Herren und Damen kleideten sich als Bediente an, bereiteten die Speisen, trugen sie auf, und schenkten ein. Ueberhaupt brachte man den ganzen Tag in Wohlleben zu. Diese Gewohnheit soll sich namentlich in der Herrschaft Warmond lange Zeit erhalten haben[103]).

Auch das Neujahrsfest wurde bei den Römern mit Maskeraden und Tänzen gefeiert. Man verkleidete sich in Frauengestalten und Histrionen, beschmierte die Gesichter mit Hefen, man zog Häute von Hirschen, Bären, Löwen und Kälbern an, um Furcht und Gelächter zu erregen. Endlich verband man dieses Fest mit den Saturnalien, wie Herodian bezeugt, der im dritten Jahrhundert lebte. Dass das Narrenfest aber von den Saturnalien und dem damit verbundenen Neujahrsfeste abstammt, sieht man theils aus der Zeit, in welcher es gehalten wurde, theils aus der Aehnlichkeit der Gebräuche, indem die untern Diakonen in die Stelle der Aebte und Bischöfe traten. Der Gebrauch der Römer, sich am Neujahr mit Thierhäuten, besonders von Hirschen (*sollemnitas Cervuli*) zu vermummen, dessen Dionysius von Halicarnass gedenkt, wurde eben auch von den ersten Christen beibehalten, später aber von den Concilien verboten und mit Strafe belegt[104]).

Mit dem Narrenfeste (*Festum stultorum*, *fatuorum*, *innocentium*, *hypodiaconorum)* hatte es ausserdem folgende Bewandtnis. Man erwählte in den Kathedralkirchen einen Narrenbischof oder Narrenerzbischof, was in besonderer Versammlung von den Priestern und Weltgeistlichen geschah, und zwar unter vielen lächerlichen Ceremonien. Hierauf führte man den Gewählten mit grossem Pomp in die Kirche. Auf dem Zuge und in der Kirche selbst tanzten und gaukelten sie, die Gesichter beschmiert oder verlarvt, und verkleidet als Frauenzimmer, Thiere oder Possenreisser. In den Kirchen, welche unter dem Papst standen, wählte man einen Narren-



papst, dem man den päpstlichen Schmuck mit eben so lächerlichen Ceremonien anlegte. Der Narrenbischof hielt alsdann einen feierlichen Gottesdienst und sprach den Segen. Die vermummten Geistlichen betraten das Chor mit Tanzen und Springen und sangen Zotenlieder. Die Diakonen und Subdiakonen assen auf dem Altar vor der Nase des messelesenden Priesters Würste, spielten vor seinen Augen Karten und Würfel, warfen in's Rauchfass statt des Weihrauchs Stücke von alten Schuhsohlen und Excremente, damit ihm der Gestank in die Nase führe. Nach der Messe lief, tanzte und sprang Jedermann nach seinem Belieben in der Kirche herum und erlaubte sich die grössten Ausschweifungen; ja einige entkleideten sich vollständig. Hierauf setzten sie sich auf Karren mit Koth beladen, liessen sich durch die Stadt fahren, und warfen den sie begleitenden Pöbel mit Unrath. Oft liessen sie still halten, um mit ihrem Körper die geilsten Geberden zu zeigen, dazu die unzüchtigsten Reden führend. Weltliche Personen von gleicher frecher Neigung mischten sich unter die Geistlichen, um den Narren unter der Kleidung der Weltpriester, Mönche und Nonnen zu spielen. Dies Fest wurde zu Paris am Neujahr, an andern Orten am Tage der Erscheinung Christi, und noch an andern am Tage der unschuldigen Kindlein gefeiert. Daher hiess es auch an einigen Orten das Fest der unschuldigen Kinder, sonst auch das Fest der Unter-Diakonen (*Festum Hypodiaconorum*) und im Französischen spottweise *La Fête des Sous-Diacres*, das ist das Fest der besoffenen Diakonen (*Saouls Diacres*). Uebrigens ist es so alt, dass es schon im Concil zu Toledo im Jahre 633 verboten wurde, und lange vorher hatte bereits der h. Augustin dagegen geeifert[105]).

Im zehnten Jahrhundert führte es Theophylaktus, Patriarch zu Constantinopel, in der griechischen Kirche ein, und es erhielt sich noch nach zweihundert Jahren in derselben, wie aus den Klagen des Patriarchen Balsamon hervorgeht. Ungeachtet es aber oft von Concilien und Bischöfen verboten worden, behauptete doch, wenigstens nach der Erzählung Gersons, ein Doctor der Theologie zu Auxerre öffentlich, dies Fest sei Gott eben so wohlgefällig als das der Empfängniss Mariä[106]).

Doch nicht allein in den Kirchen der Weltgeistlichen, sondern auch in den Mönchs- und Nonnenklöstern wurde das Narrenfest gefeiert. Zu Antibes hatte man es bei den Franziscanern folgendermassen veranstaltet. Am Tage der unschuldigen Kinder kamen der Guardian und die Priester nicht in's Chor, sondern die Laienbrüder nahmen deren Sitze ein. Sie zogen zerrissene priesterliche Kleider an, und zwar umgewendet; sie hielten auch die Bücher verkehrt, in denen sie scheinbar lasen, hatten Brillengestelle auf der Nase, worin sie statt der Gläser Pomeranzenschalen befestigten, bliesen die Asche aus den Rauchfässern einander in's Gesicht, oder

streuten sie sich auf die Köpfe, sangen nicht Psalmen oder liturgische Gesänge, sonderm murmelten unverständliche Worte und blökten wie das Vieh[107]).

Trotzdem nun dieses Fest eben so unvernünftig als religionswidrig war, fand es doch immer Anhänger, welche die löbliche Gewohnheit und das wohlgegründete Herkommen nicht wollten untergehen lassen. Ihre Vertheidigungsgründe, in einem Circularschreiben der theologischen Facultät zu Paris angeführt, sind interessant genug, um hier nicht übergangen zu werden. Sie sagten: unsere Vorfahren, darunter grosse Leute, haben dies Fest erlaubt, warum soll es uns nicht erlaubt sein? Wir feiern es nicht im Ernst, sondern blos im Scherz, und um uns, nach alter Gewohnheit, zu belustigen, damit die Narrheit, die den Menschen eine andere Natur ist und angeboren zu sein scheint, dadurch wenigstens alle Jahre einmal austobe. Die Weinfässer würden platzen, wenn man ihnen nicht manchmal das Spundloch öffnete und ihnen Luft machte. Nun sind wir aber alle übel gebundene Fässer und Tonnen, welche der Wein der Weisheit zersprengen würde, liessen wir ihn durch immerwährende Andacht und Gottesfurcht fortgähren; man muss ihm Luft machen, damit er nicht verdirbt. Wir treiben einige Tage Possen, damit wir hernach mit desto grösserem Eifer zum lautern Gottesdienst zurückkehren können.

Endlich wurde das Narrenfest doch durch einen Befehl des Parlaments zu Dijon im Jahre 1552 gänzlich verboten und aufgehoben[108]).

In verschiedenen Städten Bayerns beging man das Narrenfest ebenfalls in der Weihnachtszeit. Besondere Kunde hierüber bringt die Geschichte von Regensburg. Dort hatten die jungen Männer, welche sich dem geistlichen Stande widmeten, das Recht, die Maske der Sittsamkeit und Züchtigkeit abzulegen, und öffentlich auszuschweifen. Einer von ihnen, als Bischof verkleidet, ward von dem trunkenen, bewaffneten Schwarm der übrigen im tobenden Zuge zu Pferde eingeholt und durch die Stadt geführt. Menschen wurden dabei angefallen und misshandelt, zuweilen todtgeschlagen, Häuser zerstört, Viehställe gestürmt und das Vieh fortgeschleppt. In der Kirche des Klosters Prüfling endete der Zug, wo der Frevel fortdauerte. Der Kitzel, Theil zu nehmen, war ansteckend; auch die Stiftsgeistlichen und selbst angesehene Bürger ritten mit. Den Aufwand dabei bestritt man von Geldern, die man von den neueingetretenen Stiftsgeistlichen erpresste. Und nicht blos in Regensburg, auch in andern Städten herrschte dieser Unfug. Vergeblich beschränkten Kirchengesetze diese Possen auf Knaben unter sechszehn Jahren; über achtzig Jahre nach dem Verbote, in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, war es noch im Gange genau nach alter Weise. Gänzlich aber verliert sich in Bayern dies Fest erst im sechszehnten Jahrhundert[109]).

II.

Das Eselsfest.

Ausschliesslich in Frankreich begangen, und zwar zum Gedächtnis der Flucht der Jungfrau Maria nach Aegypten, findet man Spuren dieses Festes bereits um 850, um dann mehrere Jahrhunderte hindurch von demselben zu vernehmen. Es scheint aber, dass es sich von selber verlaufen hat, wenn auch mannigfache Verbote es allmälig abschwächten.

Zu jenem Erinnerungstage aber suchte man das schönste junge Mädchen der Stadt aus, putzte es so prächtig als möglich, gab ihm ein niedliches Knäbchen in die Arme, und setzte es so auf einen kostbar angeschirrten Esel. In diesem Aufzuge unter Begleitung der ganzen Clerisei und des Volkes führte man den Esel sammt der Jungfrau in die Hauptkirche und stellte ihn neben den Hoch-Altar. Mit grossem Pomp ward die Messe gelesen und jedes Stück derselben, nämlich der Eingang, das Kyrie, Gloria und Credo, mit dem lächerlichen Refrain: Hinham! Hinham! geendigt. Schrie der Esel gerade eben dazu, desto besser! War die Ceremonie zu Ende, so sprach der Priester nicht den Segen oder die gewöhnlichen Worte, womit er sonst das Volk auseinander gehen liess, sondern er iate dreimal wie ein Esel, und das Volk, anstatt sein herkömmliches Amen zu singen, iate ihm dreimal wieder entgegen. (Die eigenen Worte eines noch vorhandenen Reglements dieses Festes sind: *In fine Missae sacerdos versus ad populum vice, Ite missa est, ter hinhannabit: populus vero vice, Deo gratias, ter respondebit Hinham, Hinham, Hinham.*) Zum Beschluss wurde noch dem Herrn Esel (*Sire Asnes*) zu Ehren folgendes halb lateinische halb französische Lied angestimmt:

Orientis partibus
Adventavit Asinus;
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus,
Hez, Sire Asnes, car chantez,
Belle bouche rechignez,
Vous aurez du foin assez,
Et de l'avoine à plantez.

Lentus erat pedibus,
Nisi foret baculus,
Et eum in clunibus
Pungeret aculeus.
Hez, Sire Asnes etc.

Hic in collibus Sichem
Jam nutritus sub Ruben,
Transiit per Jordanem,
Saliit in Bethlehem,
Hez, Sire Asnes etc.

Ecce magnis auribus
Subjugalis filius
Asinus egregius,
Asinorum dominus.
Hez, Sire Asnes etc.

Saltu vincit hinnulos,
Damas et capreolos,
Super Dromedarios
Velox Madianeos.
Hez etc.

Aurum de Arabia,
Thus et myrrham de Saba
Tulit in ecclesia
Virtus asinaria.
Hez etc.
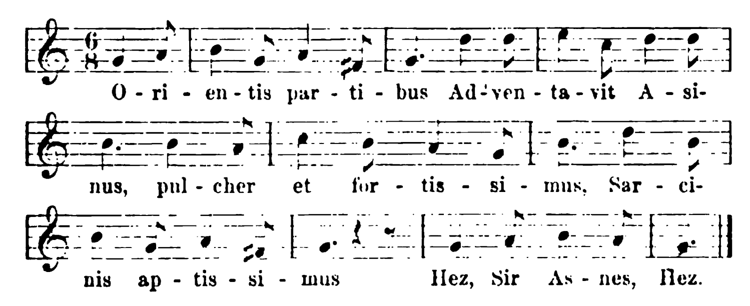
Dum trahit vehicula
Multa cum sarcinula,
Illius mandibula.
Dura terit papula
Hez etc.

Cum aristius hordeum
Comedit et carduum;
Triticum a palea
Segregat in area.
Hez etc.

Amen discas Asine,
Jam satur de gramine.
Amen, Amen itera,
Aspernare vetera.
Hez va Hez va! Hez va Hez!
Bialx Sire Asnes car allez;
Belle bouche car chantez.

Bei den Worten *„Amen discas Asine“* musste der dazu abgerichtete Esel niederknieen[10]).

In der National-Bibliothek zu Paris fand Laborde ein altes Manuscript, welches ausser dem Texte auch die Melodie zu dem Liede enthielt. Danach ist sie folgende gewesen:



III.

Die Schwarze Procession zu Evreux.

Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert war es zu Evreux gebräuchlich, dass sich das Domcapitel den 1. Mai in den nahgelegenen Wald begab um Aeste und Zweige abzuhauen, womit die Bildnisse der Heiligen in den Capellen der Domkirche sollten geschmückt werden. Anfänglich verrichteten die Domherrn diese Ceremonie in eigener Person; da sie aber mit der Zeit wähnten, dies wäre für sie erniedrigend, schickten sie die Chorgeistlichen und die Capläne in den Wald. Sie zogen Paar und Paar aus der Kirche unter Begleitung der Chorschüler und Ministranten, jeder mit einem Beil in der Hand, und hieben dann an Ort und Stelle die Aeste ab, die sie theils selbst, theils das sie begleitende Volk schleppten. Dazu läutete man mit allen Glocken und tobte bisweilen so gewaltig, dass man die Glocken zerstörte und die Läuter verwundete und tödtete. Und obgleich der Bischof diese Missbräuche verbot, achteten doch die Chorgeistlichen nicht darauf; sie jagten die Glockenläuter aus der Kirche, bemächtigten sich der Thüren und Schlüssel, und hausten so bis den 10. Mai, wo ihre Tollheit zu Ende ging. Einst hingen sie zwei Domherren, die sich ihrer Raserei widersetzen wollten, an ein Fenster des Glockenthurms an den Achseln auf, wie die noch vorhandenen Originalacten bezeugen, die auch beider Namen, Jean Mansel und Gautier Dentelin, aufbewahrt haben. Wenn die Schwarze Procession, denn so wurde sie genannt, aus dem Walde kam, trieb sie tausend Possen, warf den Vorbeigehenden

Kleie in die Augen, liess Einige über einen Besen springen, und Andere mussten tanzen. Man verlarvte sich auch. Die Domherren schoben während der Zeit Kegel über den Gewölben der Kirche, spielten Komödie und tanzten.

Ebendaselbst soll um 1270 ein Canonicus, Namens Bouteille (!), eine Seelenmesse gestiftet und verordnet haben, dass man den 28. April, als an welchem Tage erstere gehalten werden sollte, auf das Pflaster im Chor ein Leichentuch ausbreiten und, an dessen vier Enden vier mit Wein gefüllte Flaschen, auch eine in die Mitte setzen möchte, welche die Sänger auszutrinken hätten [111]).

IV.

Die Procession zu Aix.

Renatus, König von Neapel und Sicilien und Graf von Provence, stiftete um das Jahr 1462 eine Procession am Frohnleichnamsfeste zu Aix, wozu er eine ansehnliche Summe vermachte, um die damit verbundenen Unkosten zu bestreiten; überdies bestimmte er alles auf das genaueste, wie es dabei sollte gehalten werden, selbst bis auf die äussersten Geringfügigkeiten. Diese Procession scheint aber sehr bald ausgeartet zu sein, und wenn die Zügellosigkeiten, über welche Beschwerden erhoben wurden, auch keineswegs in der Absicht des Stifters gelegen haben, so dass wir uns ganz der Meinung Joseph de Hailzes anschliessen können, so hat er selber doch die erste und stärkste Veranlassung zu den Ungereimtheiten und Missbräuchen gegeben, über welche der Advokat Mathurin Neuré 1645 eine berühmt gewordene Klage erhob. Endlich fand sich Cardinal Grimaldi, Erzbischof zu Aix, bewogen, Aenderungen in der Abhaltung der Procession zu treffen, doch nicht so tief eingreifende, dass alle Anstössigkeiten beseitigt worden wären. Den Beweis hiefür liefert Papon, der in seiner Voyage litteraire de Provence einen jener Feierzüge schildert, wie er noch im Jahre 1780 stattfand. Ein König, heisst es dort, vertheidigte sich mit dem Scepter in der Hand gegen ein Dutzend mit Gabeln bewaffneter Teufel; dies war die erste Scene, welche man das grosse Teufelsspiel nannte. Die zweite war das kleine Teufelsspiel oder die kleine Seele. Vier Teufel wollten ein Kind entführen, welches ein Kreuz trug, ein Engel sprang aber dem Kinde bei, und siegend entging es ihnen. Alle diese Teufel hörten am

Frohnleichnamsfeste zu St. Sauveur die Messe; sie gingen in die Kirche mit einer schwarzen Mütze in der Hand, die mit rothen Flammen besäet und mit Hörnern versehen war; nach der Messe sprengten sie Weihwasser darauf und machten das Kreuz über sich, damit kein wahrer Teufel sich unter den Haufen mische und am Ende einer mehr sei, wie es sich nach ihrer Erzählung vor langer Zeit einmal zugetragen haben sollte. Hierauf folgte das Katzenspiel; in diesem stellte man die Anbetung des goldenen Kalbes vor, und nach der Anbetung warf ein Jude, so hoch er konnte, eine in Leinwand gewickelte Katze in die Höhe. Die vierte Scene war der Besuch der Königin von Saba bei dem Könige Salomo. Die fünfte, das sogenannte Sternspiel, das heisst die h. drei Könige, von ihren Dienern begleitet, wurden von einem oben auf einem Stock befestigten Stern nach Jerusalem geleitet. Hierauf folgte ein Spiel von Kindern, die sich auf der Erde herumwälzten, was die Ermordung der unschuldigen Kindlein vorstellen sollte. Der alte Simeon als Hoherpriester gekleidet und einen Korb mit Eiern schleppend, Johannes der Täufer unter der Gestalt eines Kindes, Judas an der Spitze der Apostel, mit einem Beutel in der Hand, worin sich 30 Silberlinge befinden, und Jesus Christus, sein Kreuz zur Schädelstätte tragend, machten die siebente Scene aus. Darnach sah man Christum auf die Schultern des grossen Christoph geladen. Acht bis zehn junge Leute, bis an den Gürtel in wohlbehangenen Pappferden versteckt, führten Tänze auf, welche man die Scene der muthigen Pferde nannte. Darauf folgte das Tänzerspiel, und das Ganze ward mit der Scene der „Grindköpfe“ beschlossen. In dieser trug ein armselig gekleideter Knabe einen Kamm, ein anderer eine Bürste und ein dritter eine Schere. Alle drei tanzten um einen vierten herum, kämmten ihm seine struppige Perücke, bürsteten ihn, und beunruhigten ihn mit der Schere. Alles das ward mit Musik begleitet, wozu König Renatus einige Arien selbst componirt haben soll. Die Nacht vor dem Feste beging man einen Aufzug, bei welchem man alle Götter des Heidenthums zu sehen bekam; einige davon waren zu Pferde, andere auf Wagen, Bacchus sass auf einem Fasse, u. s. f. Es ist wirklich zum Erstaunen, schliesst Papon, dass man in einem so aufgeklärten Jahrhundert, wie dem unsrigen, diese lächerlichen Ceremonien duldet, welche die Religion offenbar entehren [112]).

(Die possenhaften Vorgänge am Frohnleichnamsfeste in Spanien sind uns bereits bekannt. Der Name des dabei umgeführten Drachen, Tarasco, weist auf die Heimat dieser Volkslustbarkeit, auf die provençalische Stadt Tarascon.)

V.

„La Procession de Renard.“

Unter diesem Namen stiftete oder erneuerte Philipp der Schöne, König von Frankreich, eine kirchliche Feierlichkeit, die er so oft als möglich und mit besonderer Vorliebe, selbst in Gegenwart des Papstes Bonifaz VIII. beging. In den sonderbaren Aufzügen, welche dieselbe schmückten und ausmachten, sah man unter anderm Gott den Sohn, der seine Mutter liebkoste, indem er zugleich mit den Aposteln ein Vaterunser betete. Mädchen tanzten in weissen Kleidern, während zur Hölle Verdammte wehklagten. Ein Mensch, verkleidet als Fuchs, sang eine Epistel, und stieg allmälig bis zum Papst, indem er stets Hühner stahl. Ihm folgten nach und nach die renommirtesten Personen der Bibel[113]).

VI.

Die Procession am Tage „Kreuz-Erhöhung“ zu Tournay.

Zu Tournay in Belgien war es ein sehr alter Brauch, dass die Zünfte und die gesammte Geistlichkeit alljährlich am 14. September, also am Tage „Kreuz Erhöhung“, eine feierliche Procession hielten. Wann zuerst dieser Brauch entstanden, darüber existirt keine gewisse Auskunft. An dem bezeichneten Tage aber zogen sämmtliche Gewerke festlich angethan und mit ihren verschiedenen Insignien im Orte umher. Jeder einzelnen Corporation tanzte ein Narr als Harlekin gekleidet voraus, und ebenso eröffnete ein Schwarm von Narren den Zug der Geistlichkeit, welcher den Gewerken folgte. Alle Narren aber trieben die erdenklichsten und auch unanständigsten Possen, griffen auch die Zuschauer mit Schimpfreden und selbst Schlägen an, bis die äusserste Trunkenheit ihrem tollen Gebahren ein Ende setzte. Von einem Bischofe von Choiseul erzählt man glaubhaft, dass er sich alle Mühe gegeben, diese Missbräuche zu beseitigen, aber sowol bei dem Clerus wie bei der Bevölkerung auf den heftigsten Widerstand gestossen sei, so dass er nicht einmal das Vorantragen der Monstranz mit Erfolg zu verbieten vermocht hätte. Thatsache ist, dass diese Procession unverändert noch zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts stattfand[114]).

VII.

Der Grosse Tanz zu Marseille.

In Marseille herrschte vor Zeiten der Gebrauch, am Fest des h. Lazarus (17. December) alle Pferde, Esel, Maulesel, Ochsen und Kühe mit feierlicher Pracht in der Stadt herumzuführen. Sämmtliche Einwohner der Stadt, welche an dem Umzuge Theil nahmen, verlarvten sich auf lächerliche Weise und tanzten dann Hand an Hand durch alle Strassen und Gassen der Stadt, bei Pfeifen und Saitenspiel. Dies nannte man den grossen Tanz (*Magnum Tripudium*[115]).

VIII.

Die Almosensammlung Aquilanneuf um Angers.

In einigen zum Kirchsprengel von Angers gehörenden Orten zogen ehemals am Neujahrstage junge Leute beiderlei Geschlechts in Kirchen und Häusern herum, um ein Almosen zu sammeln, das sie Aquilanneuf nannten, unter dem Vorgeben, dafür Wachskerzen auf die Altäre der Jungfrau Maria und anderer Heiligen anzuschaffen. In Wirklichkeit aber verwendeten sie darauf kaum den zehnten Theil des Eingesammelten, Alles Uebrige zu übermässigen Genüssen des Leibes. Unter ihnen befand sich regelmässig ein Narr (*Follet*), dem die gröbsten Excesse gestattet waren, ohne dass ihn Jemand tadeln durfte. Aber nicht blos dieser, sondern auch seine Begleiter trieben tausend Possen, sogar in den Kirchen, rissen die schändlichsten Zoten, verspotteten die Priester von den Altären herab, und begnügten sich nicht mit den empfangenen milden Gaben, sondern raubten dabei was ihnen beliebte. Widerstand ward nicht geboten. da die Excedenten mit schweren Knüppeln bewaffnet waren und ihnen selbst Todtschläge an diesem Tage nicht angerechnet zu werden pflegten.

Endlich verbot eine Synode zu Angers diesen Unfug, erreichte jedoch nur eine Beschränkung desselben, bis eine neue Synode zu Angers im Jahre 1668 diese Almosensammlung unter Androhung der schwersten Verfolgung zu unterdrücken verstand.

Ueber den Ursprung dieser Almosensammlung und die Ableitung des Wortes Aquilanneuf existirt eine Muthmassung, die vielleicht nicht unwahrscheinlich ist. Die alten Gallier trauten nämlich dem Harze (*Viscum*) von der Eiche und einigen andern Bäumen, wenn es am Neujahrsabend gesammelt wurde, gewisse amuletische Kräfte zu; daher pflegten die Druiden mit dem Zuruf: *ad viscum!* das Volk feierlich zu versammeln, um es an den Bäumen zu suchen und abzupflücken, und nacher erhielten sie Geschenke. Die classische Stelle ist bei *Plin. H. N. XIV.* 95. Diese Sitte erhielt sich in der Folge, und der Zuruf wurde in der älteren Volkssprache *an guy l'an neuf* ausgedrückt. Bei Einführung der christlichen Religion ward aber dieser heidnische Gebrauch, wie das bekanntermassen mit vielen geschehen, in eine Ceremonie umgewandelt[115]).

IX.

Frohnleichnams-Processionen in München.

Ebenfalls mit wunderlichem Gepränge und einem Reichthum der seltsamsten bildlichen Darstellungen wurden die Frohnleichnams-Processionen in München während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts abgehalten.

In den Befehlen und Anordnungen einer solchen Procession unter Wilhelm I. im Jahre 1580 findet man die Voraussetzungen angegeben, unter denen Personen zu den Hauptfiguren gewählt wurden. So wurde gefordert, dass Gott der Vater eine gerade, lange, starke, wohlformirte Person sei, mit einem langen, ziemlich dicken grauen Barte, nicht gelb, kupferfarbig oder mit Ausschlag behäftet, sondern glatt unter dem Angesicht, der aussehe, wie der selige Doctor Sixt, oder eine Gestalt habe, wie der Juderstorfer Wirth. In Ansehung der Person Christi sollte der Director der Procession, vierzehn Tage zuvor fleissig auf den Gassen, Kirchen u. s. w. Acht haben, um Personen zu erspähen, von gehöriger Mannslänge, nicht zu dick, von guter gesunder Farbe, wohlgebildetem länglichen Angesicht, ohne unförmliche Nase, Schielen, Zahnlücken; von feinen Physiognomien, nicht langen grauen, sondern ziemlich kurzen, kastanienbraunen, oder noch etwas lichteren Bärten, mit zwei Spitzen, auch sonst am Leib nicht tadelhaftig, insonderheit aber sittsam und gottesfürchtig. Die Hohenpriester Melchisedech, Aaron, Annas, Kaiphas u. s. w. sollen theils dicke, lange, graue

Bärte, theils gar kurze Knebel-Bärtchen, zwei kleine Zipfel am Kinnbacken, dicke aufgeblasene Gesichter haben, sonst auch vom Leib dick sein, oder aber, wenn ihnen dies fehle, sind ihnen Kissen einzuschieben. Zu den Riesen Goliath und Urias wurden die zwei langen Schmiede, Gebrüder von Mittenwald verschrieben, und ihnen ausser der Speisung 12 Gulden Geschenk gegeben. Dem Teufel, der Feuer ausspie, gab man einen halben Gulden, und alle Materialien, als Schwefel, Branntwein und Baumwolle. Ein Programm vom Jahre 1603 zeigt fast noch dieselbe Vertheilung der Gestalten unter die Zünfte, wie bei der Procession von 1580. Vor dem Hauptthron stand das grobe Geschütz, das nach jedem Evangelium mehrmals abgefeuert ward, auch gaben die dabei aufgestellten hundert Musketiere und Schützen eine Salve dazwischen[116]).

X.

Die Procession am Kreuzerfindungsfest zu Löbau.

Vielleicht weniger grotesk als manche andere Procession und namentlich die vorher dargestellten, ist diejenige, welche zu Löbau zur Feier des Kreuzerfindungsfestes Jahrhunderte hindurch üblich gewesen zu sein scheint. Aber sie trägt doch des Possenhaften genug an sich, um hier erwähnt zu werden, und zwar nach der wol alljährlich benutzten und nur in Einzelheiten Abweichungen unterlegenen Disposition wie sie uns, halb deutsch halb lateinisch niedergeschrieben von einem gewissen Georgius Eggelbrecht, muthmasslichem Stadtschreiber von Löbau aus dem Jahre 1521, erhalten worden.

a) Ein Jüngling trägt einen Baum mit Aepfeln, Adam und Eva folgen, wie auch ein Engel mit gezücktem Schwert. (Diese Figuren dürften die Leinweber darstellen.)

b) Die ausserhalb des Görlitzer und Zeizer Thores wohnen und keine Pferde haben und Hirten vorstellen.

c) Abraham seinen Sohn opfernd. (Die Vorigen.)

d) Die Verkündigung und Niederkunft der h. Jungfrau Maria (welche der Vorsteher des Klosters anordnen wird).

e) Hirten, wie vorher.

f) Die drei Könige, von denen einer den Stern trägt, nebst Berittenen (wird der Stadtrath besorgen).

g) Josef mit Maria in Aegypten. Herodes mag reiten mit zwei Waffenknechten und Dienern; sie tödten Knaben etc. Zwei Weiber, ein todtes und lebendes Knäblein tragend. (Diese Gruppe werden die Bäcker einrichten.)

h) Die Fleischer sollen die drei Figuren: Teufel, Tod und Judas haben.

i) Die Knappen sollen bestellen die vier Evangelisten.

k) Jesus auf dem Oelberg, betend mit Johannes, Petrus und Jacobus; die zwölf Apostel. (Wird der Vorsteher des Klosters anordnen.)

l) Jesus im Garten gefangen; zwei Geharnischte führen ihn. (Dies werden die Schuster besorgen.)

m) Bewaffnete (ein Haufen Einwohner aus der Altstadt), Petrus mit gezücktem Schwert folgt mit Johannes.

n) Schriftgelehrte und Pharisäer; einer trägt die Gesetzesrollen, Annas und Kaiphas folgen etc. (Die Brüderschaft zu „Unser Lieben Frauen".)

o) Jesus im weissen Kleide wird verspottet, zwei Geharnischte führen ihn. (Dies werden die Tuchmacher bewerkstelligen.) Herodes folgt mit Dienern. Jesus wird von Zweien gegeisselt und trägt den Kreuzesstamm, Bewaffnete folgen ihm (die Lawalder etc.); acht Jünglinge etc.

p) Jesus wird von Zweien gekrönt und einer verspottet ihn etc. (Das kommt den Schneidern zu.) Jesus als *Ecce Homo;* Einer führt ihn, dem Volke ihn zeigend. Pilatus wäscht sich die Hände in einem Becken; Gefolge von Dienern. (Dies werden die Kürschner und Schneider einrichten.)

q) Zwei Räuber, von Bewaffneten geführt. (Den Böttichern zuständig.)

r) Jesus wird herausgeführt, zwei Bewaffnete führen ihn, Einer hilft ihm das Kreuz tragen. (Die Gemeinde.) Ebenso folgen acht bis zehn Bewaffnete von Schönbach, und Jünglinge.

s) Johannes, Maria mit dem Schwert im Herzen, Magdalena mit dem Schweisstuche etc. (Wird der Vorsteher des Klosters anordnen.)

t) Vier Mann tragen das Kreuz (Einwohner vor dem Zeizer Thor).

u) Maria, Jesus auf dem Schoosse tragend. (Wird der Guardian [Klostervorsteher] besorgen.)

v) Die Fischer liefern vier ehrliche Männer, welche Jesus in's Grab tragen.

w) Die Gemeinde stellt Begleiter und den Joseph von Arimathia.

x) Die Tischler besorgen die Auferstehung.

y) Der Guardian wird verschaffen den Engel, die drei Marien und viele Jungfrauen.

z) Jesus im letzten Gericht besorgen die Schustergesellen. Dann folgt das Sakrament, und vier der jüngsten Rathsherren tragen den Himmel, woran sich die allgemeine katholische Bevölkerung abtheilungsweise schliesst.

Diese ganze Ordnung kann nach Befinden des ehrbaren Raths geändert, gemindert und gemehrt werden. Auch ist nicht zu vergessen, dass alle Vorwerke, Leute, Müller und reiche Bauern, welche gute Pferde haben, aufs Beste ausgeputzt zu Ross erscheinen; dass sich ferner aus allen Dörfern eine hinreichende Anzahl geharnischter Leute gut ausstaffirt einfinden. Endlich soll man nicht unterlassen Wasser vor die Thüre zu setzen (— wegen der dabei gebräuchlichen Feuerwerke, Feuerregen etc., wodurch leicht Unglück erfolgen könnte —); und was ferner zum Besten der Stadt zu beobachten ist, wie es die Weisheit eines ehrbaren Raths anordnen wird. Man bedenke auch, dass die Stadtthore zu verwahren sind[117]).

XI.

Adam zu Halberstadt.

In der Domkirche zu Halberstadt befindet sich noch jetzt an einer Säule ein Stein, auf den sich am Aschermittwoch ein Mensch setzen musste, der Adam genannt wurde, weil er unsern ersten Stammvater vorstellen sollte; er war mit Lumpen bedeckt und hatte sein Haupt verhüllt. Nach beendigter Messe jagte man ihn zur Kirche hinaus. Hierauf musste er Tag und Nacht durch alle Gassen barfuss laufen, und wenn er an einer Kirche vorüberkam, hatte er sich tief, zum Zeichen der Verehrung zu neigen. Er durfte sich ferner nicht eher zur Ruhe begeben als nach Mitternacht; wenn ihn dann Jemand in ein Haus rief, was auch jedesmal geschah, so konnte er zwar die Speisen geniessen, die man ihm vorsetzte, aber er durfte dabei kein Wort reden. Dies Herumlaufen dauerte bis zum grünen Donnerstag, wo ihm erlaubt war, die Kirche wieder zu besuchen; hier empfing er die Absolution und zugleich eine ziemliche Summe Geldes, die man als ein Almosen für ihn gesammelt hatte. Nun, glaubte man, wäre er durch die Absolution von Sünden so gereinigt worden, als Adam im Stande der Unschuld vor seinem Falle war. Ehedem meinten die Bewohner von Halberstadt, dass die Absolution ihres Adams ihnen allen zu Gute käme.

XII.

Osterpossen.

Wir wollen hier nicht auf die an den Osterfesten wie sonstigen hohen Zeiten übliche Aufführung von Mysterien zurückkommen, sondern blos einige andere komische Gebräuche mittheilen, die bei dieser Veranlassuug ehemals unter den Christen beobacht wurden. Ademar gedenkt unter dem Jahre 1312 einer sehr seltsamen Gewohnheit, die in der gallicanischen Kirche üblich war. Zu dieser Zeit befand sich nämlich Herr Hugues Chapellain d'Aymeric, Vicomte von Rocheohuard zur Feier des Osterfestes in Toulouse. Ihm fiel auch die Ehre zu, dem Juden die Ohrfeige zu geben, welche seit undenklichen Zeiten an diesem Feste dort bräuchlich war. Er verabreichte ihm aber aus Hass gegen die Race oder aus religiösem Eifer diese Ohrfeige mit solcher Gewalt, dass dem armen Kerl das Gehirn zum Kopfe herausspritzte und er todt niederfiel. Die Juden holten dann den Leichnam ihres Mitbruders aus der Kirche des h. Stephan zu Toulouse, wo die Rohheit geschah, und begruben ihn. Mehr brutal als lächerlich war der im zwölften Jahrhundert in vielen Ländern herrschende, und für ebenso verdienstlich als Gott wohlgefällig erachtete Brauch, dass am dritten Ostertage die Weiber ihre Männer und Tags darauf die Männer ihre Weiber schlugen. Mit dieser schwerlich immer in den Grenzen der Gleichmässigkeit und Erträglichkeit gebliebenen Handlung sollte die Verpflichtung der Eheleute zu gegenseitiger Besserung angedeutet und eine zweitägige beiderseitige Enthaltung des Geschlechtsgenusses signalisirt werden. Warum aber letzteres gerade an den bezeichneten beiden Tagen, dafür ist kein plausibler Grund aufzufinden. Uebrigens wird man dabei an die Sage erinnert, dass ehemals die Frauen der niederen Classen in Russland nicht eher an die Liebe ihrer Männer geglaubt hätten, als bis sie von ihnen tüchtige Schläge empfangen. In verschiedenen ländlichen Districten namentlich Süddeutschlands und Oesterreichs ist mir aber alles Ernstes unter dem weiblichen Geschlechte der Glaube begegnet, dass eine Frau nie die wahre Liebe ihres Mannes besessen, wenn sie nicht wenigstens einmal von ihm tüchtig durchgeprügelt worden. Die in Barclais Icon animorum enthaltene diesbezügliche Angabe ist daher nicht als Märchen und der in Petrejus Russischer Chronik erzählte Fall nicht als eine nichtsbeweisende Ausnahme von der Hand zu weisen. Auf einer niedrigen Stufe der Bildung ist Vieles natürlich, was der höheren unbegreiflich und unnatürlich erscheint[115]).

Sonst pflegten auch in Deutschland am Osterfest die Prediger ihren Zuhörern von den Kanzeln herab allerhand lächerliche Schnurren zu erzählen, um sie nach der traurigen Fastenzeit wieder fröhlich zu stimmen, was sie das Ostergelächter (*Risus paschalis*) nannten. So berichtet u. A. der Geistliche Matthesius von einem in seiner Jugend oft vernommenen Märchen, in welchem der Sohn Gottes an die Vorburg der Hölle gelangt und mit seinem Kreuz anpocht. Alsbald jedoch schieben zwei Teufel ihre langen Nasen als Riegel vor. Christus lässt sich aber nicht abhalten, er klopft fort und fort an die Pforte, bis sie mit Gewalt auseinander fliegt, so dass den beiden Teufeln die Nasen abgestossen werden.

Heinrich Bebelius, ein aufmerksamer Beobachter der Sitten und Bräuche seines Zeitalters, gedenkt dieser Ostermärchen auf der Kanzel ebenfalls und erzählt zur Exemplification Folgendes: Am Ostersonntage befahl ein Prediger zu Waiblingen von der Kanzel herab, wie man denn an diesem Tage überhaupt allerhand Spässe unter die Predigten zu mischen pflegte, alle Männer, welche in ihrem Hause das Regimente führten, sollten das Triumphlied „Christ ist erstanden“ anstimmen. Da herrschte aber eine grosse Stille, und kein Mann wollte anstimmen. Endlich fing einer von Unwillen gereizt den Choral an, welchen denn nach beendetem Gottesdienst alle Männer nach Hause geleiteten und als einen Beschützer ihrer Ehre aufs reichste bewirtheten. Jm Jahre 1506 richtete ein Predigermönch im Kloster Marchthal an der Donau dieselbe Anforderung mit demselben Erfolge an die Männer. Als er hierauf jedoch befahl, es sollten die Weiber anstimmen, welche den Pantoffel schwängen, begannen diese alle mit grossem Geschrei den Ostergesang. Jener Mönch eröffnete seine Osterpredigt mit den Worten: „Gute Nacht Stockfisch, willkommen Ochs!“

Da von Mittwoch bis Samstag der Charwoche in allen katholischen Kirchen das Läuten wegen der Kirchentrauer untersagt ist, so werden in vielen Städten und Dörfern Böhmens die Glocken, welche nach dem Volksglauben nach Rom gehen, um dort vom Papst geweiht zu werden, von den Schulknaben vertreten. Diese versammeln sich nämlich Früh, Mittags und Abends mit Ratschen, Hämmerchen, Knarren, Klöppeln und ähnlichen Lärmwerkzeugen versehen an der Kirche, und durchlaufen, sobald die Thurmuhr Sechs oder Zwölf schlägt, alle Gassen, indem sie dabei fortwährend ihre Schnarrinstrumente in Bewegung setzen. Haben sie die letzte Gasse erreicht, hören sie mit Lärmen auf und gehen ruhig nach Hause.

Das „Gründorstche gehen“ findet an der sächsischen Grenze statt. Der Gruss ist: „Gelobt sei Christus zum Gründorstche!“

Das Lied lautet:

Hoite kum 'ch sun. Gründorstche,
Oes ha ne grüne, ös ha ruth,
Gat mer ä husbacken Brut.

(Heut komm ich zum Gründonnerstag,
Ist er nicht grün, ist er roth,
Gebt mir ein hausbackenes Brot.)

Oder: Hoite u. s. w.
Oes ha ne grüne, oes ha blau,
Schöckt mer ä Stückel Kuchen anou.

(Heute u. s. w.
Ist er nicht grün, ist er blau,
Schickt mir ein Stückchen Kuchen noch.)

Endlich: Hoite u. s. w.
Oes ha ne grüne, oes ha weiss,
Hoite kum 'ch möt ollen Fleiss.

(Heute u. s. w.
Ist er nicht grün, so ist er weiss,
Heute komm' ich mit allem Fleiss.)

Die Gründorstchejungen haben ihren Anführer und Vorsänger und dürfen nur in ihrem eigenen Dorfe herumtrotten. Die in ein fremdes zum Gründorstche kommen wollten, könnten leicht verjagt werden und dabei sogar ihre Spenden, Eier, Backwerk, Geld und Kleidungsstücke hergeben müssen. Die ärmeren Kinder gehen von Haus zu Haus, die reichen nur zu den Pathen.

In Grulich an der mährischen Grenze wird von den Schulkindern jedes Haus ausgeschnarrt und ausgeklappert, wofür man ihnen Geschenke giebt, die theils dem Lehrer, theils den Armen zufallen.

Auf dem Lande um Reichenberg vertritt der Gründonnerstag den Sonntag der Mittfasten. Wie an diesem ziehen die Kinder von Haus zu Haus und singen:

Mai, lieber Mai,
Beschihr uns Kas und Ei,
Eine gute Potterwecke,
Dass mr könn' de Kuchen klecke.
Schieh Haus, schieh Haus,
'S guckt eine schiene Jungfer raus,
Wörd sich wul bedenken,
Wörd uns wul was schenken.
Ei Schock, zwee Schock, hundert Gulden dremen.
'n Tud dan hom mr nausgetrieben,
'n lieben Sommer breng m'r wieder,
'n Mai steck' mr ei de Aaren,
Dass mr reich und selig waren.

Haben sie nun Geld, Zuckerwerk, Pfefferkuchen und Fastenbrezeln erhalten, so heisst es:

M'r danken, m'r danken, lieben Loit,
S' Himmelreich sol oier sain,
Die himmlische Krune
Wörd oll's wieder belun'n.

Wird nichts gereicht, schreien sie:

Zeck, zeck, Ziegebouk,
Ai dam Hause sain gaitsche Loit!

und stürmen weiter.

Anderswo machen die Knaben, auch wie an *Laetare*, eine Strohpuppe, behängen sie mit Lappen, tragen sie auf einer hohen Stange im Dorfe herum und werfen sie endlich in's Wasser. Steht das Eis noch, so wird die Stange darinnen befestigt und so lange nach der Puppe geworfen, bis sie stückweise herunterfällt. Im Jiciner Kreise laufen am Gründonnerstage, am Charfreitage, gewöhnlich schon an der Mittwoch die Buben einem rothhaarigen Knaben nach, welcher den Judas vorstellt, werfen ihn mit Schmutz und versetzen ihm, lässt er sich einholen, einige Püffe. Das heisst *Jidáse honit*, Judastreiben.

In der Nacht vom Charfreitag zum Sonnabend läuft man um Mitternacht im blossen Hemde in die Gärten und ruft: *„vazte se stromy; vázat-li se nebudete, posekáme vás.“* (Setzt an, Bäume, wollt ihr nicht ansetzen, hauen wir euch ab.) Dabei wird jeder Stamm mit einem Strohseil umwunden, und nun muss er nothwendiger Weise reichlich blühen und tragen.

Die Osterreiter oder „Usterreiter“ in den Dörfern an der sächsischen Grenze, Bauern und Knechte, versammeln sich, sobald am Ostermorgen mit Sonnenaufgang die Glocken zu läuten beginnen. Sind sie auf dem „Angel“ vor der Kirche beisammen, so wird das durch Musik vom Thurme, Trompetengeschmetter, Paukenschall und sechs Mörserschüsse verkündet. Die Reiter stellen sich in einer Reihe vor dem Kirchthore auf, ein Ostergesang erschallt, begleitet von zwei ebenfalls berittenen Trompetern, dann ertönen die Glocken wieder, und unter ihrem Geläut ziehen die Osterreiter, ein zweites Osterlied singend, dreimal um die Kirche. Voran der Fahnenträger, hinter ihm die Trompeter, dann die besten Sänger, die Gesangbücher in den Händen, endlich die Uebrigen, welche theils mitsingen, theils blos mitreiten. Der letzte trägt eine blecherne Büchse. Sind die Reiter dreimal um die Kirche herum, so schweigen wiederum die Glocken, während die Mörser abermals krachen; die Reiter stellen sich wieder vor der Kirchthür auf, singen ein drittes Lied und beginnen dann ihren Ritt durch's Dorf, um von Haus zu Haus gelangend

und vor jedem singend in ihrer Büchse Gaben für die Kirche einzusammeln. Kommen sie zurück, so wird noch ein Lied gesungen, sie reiten mit denselben Ceremonien wie in der Frühe wiederum dreimal um die Kirche und dann erst steigen sie ab und begeben sich zum Gottesdienst[121]).

In den Kirchen Spaniens traten an den Oster- wie andern Festtagen zwei komische Personen, Namens Gil und Pasqual auf, welche durch Geberden und Gaukeleien die Freude über diese Feste auszudrücken hatten.

So vielen eigenthümlichen Gebräuchen man übrigens noch jetzt innerhalb der christlichen Kirche bei der Begehung des Osterfestes begegnet, das komische Element ist doch im Laufe der Zeiten immer mehr daraus verdrängt worden: eine Erscheinung, die aber nicht etwa für eine zugenommene Religiosität spricht.

XIII.
Weihnachtspossen.

Vor Zeiten mischte man am Weihnachtsfest in den französischen Kirchen unter die geistlichen Lieder profane, und sang selbst das Magnificat nach der Melodie eines possenhaften Gassenhauers, welcher sich anfing:

Que ne vous requinquez vous, Vieille,
Que ne vous requinquez vous donc?

Diese Melodie steht genau über dem gedruckten Magnificat[122]).

In Deutschland pflegte ehemals der Pöbel die Christnacht mit allerhand unzüchtigen Tänzen auf den Kirchhöfen zu entehren. Trithemius erzählt folgendes hierauf bezügliche Märchen: Als im Jahre 1012 in der Kirche des h. Märtyrers Magnus in Sachsen ein Priester Rupertus in der Christnacht die erste Messe begonnen, hat ein Laie Namens Otbertus mit 15 Männern und 3 Weibern auf dem anliegenden Kirchhof einen Tanz angefangen, und weltliche Lieder mit seiner Bande gesungen, wodurch der Messe lesende Priester so gestört wurde, dass er aus aller Fassung kam. Er liess also durch den Küster den Tanzenden Stillschweigen und Ruhe gebieten; da aber diese immer forttanzten und sangen, wurde er so aufgebracht, dass er auf dem Altar ausrief: Gott gebe, dass ihr ein ganzes Jahr so tanzen müsst! Diesem Wunsche oder Fluche folgte die Wirkung bald nach; denn sie tanzten ein ganzes Jahr, Tag und Nacht, ohne alles Aufhören, sie assen, tranken und schliefen

nicht, kein Regen fiel auf sie, weder Kälte noch Wärme empfanden sie, und wurden auch nicht müde. Fragte sie Jemand, so gaben sie keine Antwort; ihre Kleider und Schuhe blieben ganz, ohne abgenutzt zu werden. Sie traten die Erde so ein, dass sie bis an die Knien, ja endlich bis an die Hüften darin standen. Als der Sohn des Priesters seine Schwester, die sich unter den Tanzenden befand, beim Arm ergriff und sie mit Gewalt den Tanzenden entziehen wollte, riss er ihr den Arm vom Leibe, sie aber, als wäre ihr nichts widerfahren, zeigte keinen Schmerz, gab keinen Laut von sich, verlor auch keinen Tropfen Bluts, vielmehr setzte sie den Tanz mit den andern rastlos fort. Nachdem sie nun ein ganzes Jahr das so getrieben, kam endlich der h. Heribert, Erzbischof zu Cöln, auf den Kirchhof, sprach die Tanzenden von dem Fluche los, und führte sie in die Kirche. Die Frauenspersonen starben bald, ebenso einige der Männer, die nach ihrem Tode Wunder verrichteten, weil sie lange gebüsst hatten. Die übrigen aber, welche länger lebten, behielten zeitlebens ein Zittern an ihren Gliedern. Von diesem Priester Rupert soll der Name des Knechts Ruprecht entstanden sein, der mit dem Christkinde an Weihnachten herumzieht, und den Zorn des heiligen Christs zu vollziehen bemüht ist. Lycosthenes hat diesen Tanz zu ewigem Andenken in einem Holzschnitt abbilden lassen. Es drängt sich aber fast von selbst auf, dass dies Märchen blos erfunden worden, um dem priesterlichen Fluche und der Absolution Ansehen zu erwerben. Hierbei muss einem der Veitstanz einfallen, der auch von der Gewalt des h. Vitus den Namen hat. Agricola sagt bei dem Sprichwort „dass dich Sanct Veits Tanz“ ankomme: „In deutschen Landen sind der Plagen viel gewesen, als es wurden etliche Leute geplagt, dass sie tanzen mussten, oft Tag und Nacht an einander, oft zween Tag, drei Tag und Nacht. Es ist eine Fabel, Sanct Veit ist der vierzehn Apotheker und Nothhelfer einer, und hat Gott gebeten, da er jetzt den Hals sollte hinreichen, er wolle alle, die seinen Abend fasten und seinen Tag feiern, vor demselben Tanz behüten und bewahren, und alsbald ist eine Stimme von Himmel kommen: Vite, du bist erhört. Zu der Zeit ist es aber also ergangen, dass die Heiligen sich selbst canonisirt und erhoben haben, ehe sie gestorben sind.“

Ehemals war auch in Deutschland die Gewohnheit im Schwange, dass die drei nächsten Donnerstage vor Weihnachten Knaben und Mädchen des Nachts herumliefen, und an allen Thüren anklopften, die Ankunft Christi verkündigten und den Einwohnern ein glückliches neues Jahr wünschten, wofür sie ein Geschenk von Aepfeln, Nüssen und Kuchen erhielten; denn man glaubte, an diesen drei Nächten schwärmten die Teufel und Hexen herum, die man durch diesen Gebrauch vertreiben könne. Letzterer hat offenbare Aehnlichkeit mit den Lemuralien der Römer, welche man vom 7. Mai an in drei Nächten feierte, so dass immer eine Nacht dazwischen frei

blieb. Wollte man nämlich die Poltergeister (*Lemures*) versöhnen und aus den Häusern jagen, so stand man um Mitternacht auf, ging barfuss, wusch sich mit Brunnenwasser, nahm mit zusammengehaltenen Fingern einige schwarze Bohnen in den Mund, drehte sie mit der Zunge hin und her, und warf sie dann rückwärts über sich, indem man den Gedanken hegte, dass man sich und die Seinigen damit löse; darnach schlug man auf ein Becken, und bat die Poltergeister, sie möchten aus dem Hause weichen.

In der Gegend von Neuhaus in Böhmen pflegen zwischen Weihnachten und dem Dreikönigstag die sogenannten drei Könige herumzugehen. Es sind meist Knaben aus der Stadt, welche weisse Hemden mit breiten Kragen und Gürteln aus buntem Papier, eine oben ausgezackte Papierkrone, und in der Hand einen Stock tragen. Der Mohrenkönig hat gewöhnlich einen Korb, worin er die Gaben sammelt, welche sie bekommen, und die meist in Eiern, Flachs u. dergl., oft auch in Geldgeschenken bestehen.

In jedem Hause singen sie das Lied:

„My tri králové jdeme k vám,	Wir drei Könige kommen zu Euch,
Stesti zdraví prejeme vám!	Glück, Gesundheit, wünschen wir Euch!
Stesti, zdraví, dlouhá leta —	Glück, Gesundheit lange Jahre —
My jsme k vám prisli z daleka.	Fernher ist es, dass wir kamen.
Daleká je cesta nase —	Unser Weg der kommt von ferne,
Do Betlema mysl nase.	Und nach Bethlem wollen wir gerne.
Do Betlema pospicháme,	Eilig zieh'n wir hin, doch haben
Jeste málo penez máme.	Wir bis jetzt nur kleine Gaben.
Co ty tu cerny pozadu,	Schwarzer du, am letzten Platze,
Vystrkujes na nas bradu?	Warum machst du solche Fratze?

Der Schwarze:

Slunce jest toho pricina,	Daran ist Schuld das Sonnenlicht,
Ze jest má tvár opálená.	Das verbrannte mir's Gesicht.

Die Andern:

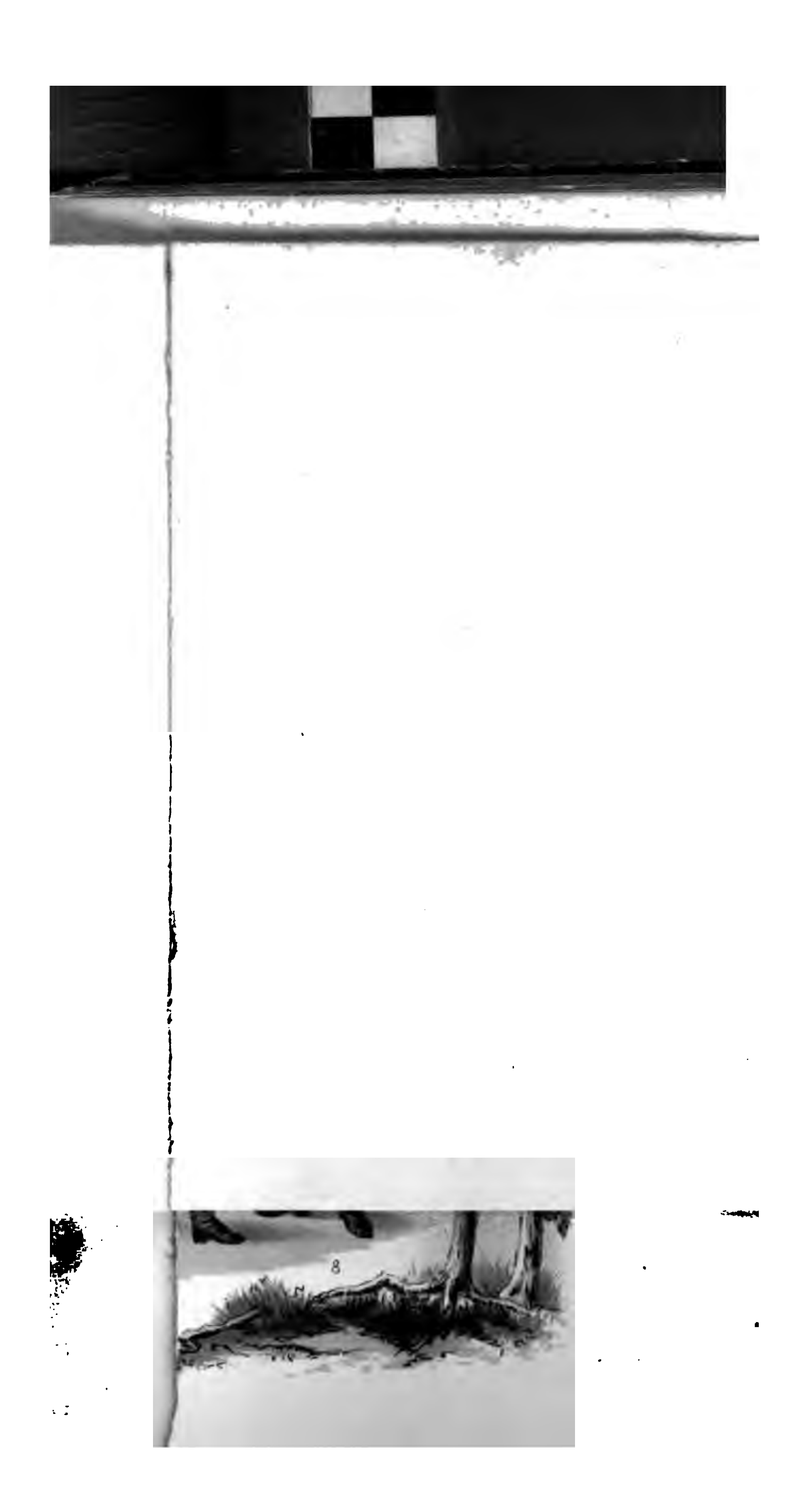
Kdybys na slunce nechodil,	Gingst du in die Sonne nicht,
Jiste by ses byl neopálil.	Hätt'st du kein verbrannt Gesicht.

Der Schwarze:

Slunce jest drahé kameni	Sonne scheint als Edelstein,
Od Kristowa narozeni.	Um bei Christi Geburt zu sein.

Alle Drei:

Ad nás nezhe vecny plamen,	Vor den ew'gen Höllenflammen,
Uchovej nás Kriste amen!“	Schütze uns Herr Christus! Amen.


8



Im Pilsener Kreise, namentlich in der Gegend von Radnitz, ziehen um dieselbe Zeit, mitunter auch erst vom Dreikönigstage bis Lichtmess, Erwachsene mit einer Rohrdommel oder Maultrommel auf den Dörfern herum und erbitten sich einige Geschenke. Diese Rohdommel (*bukac)* oder Maultrommel (*brumbál* oder *bukal*), wie sie bei Prag genannt wird, ist ein bauchiges Gefäss von Thon oder Holz, oben mit einer Blase oder Haut überzogen, die am Hals des Gefässes recht fest zugebunden wird und unter welcher eine Darmsaite quer über die Oeffnung des Gefässes hinweg so gezogen ist, dass sie die Blase berühren kann. An dieser Seite wird nun ein Rosshaar befestigt, das mitten durch die Blase geht und an welchem der Spieler mit nassgemachtem Finger zieht, so das ein brummender Ton entsteht, unter dessen Begleitung die Sänger ihr Lied vortragen. Ist dies Lied zu Ende, schlägt einer der drei Sänger mit einer Ruthe dreimal auf den Tisch und sagt: „*Ramsi, Ramsi, Ramsi!*" (Andere sprechen *Remsi* oder *Remesi.)* „Was schenkst du uns oder giebst du uns?" (*Co nám udělis aneb dás!)* worauf der Bauer Geld, die Bäuerin etwas Mehl oder Erbsen, Eier oder Brot unter die Sänger vertheilt[124]).

Zu den komischen Ergötzlichkeiten in der Weihnachtszeit gehören auch die deutschen „Weihnachtsspiele", wie deren Weinhold (Graz 1853) aus Süddeutschland, Schlesien und Steiermark, und Schröer aus Ungarn (Wien 1858, im Nachtrag Pressburg 1858, und Weimarisches Jahrbuch 1853. III. 391—419) mittheilen und schildern. Da eine gewisse Uebereinstimmung dieser Spiele vorhanden ist, so sei uns gestattet, hier in aller Kürze der zu Oberufer in Ungarn besonders zu gedenken, vornehmlich weil uns eine getreue bildliche Darstellung für diese zu Gebote steht.

Die grösste deutsche Sprachinsel in Ungarn, sagt Schröer, ist die, welche an der österreichischen und steirischen Grenze sich von Pressburg südlich über Eisenstadt, Rust, Oedenburg, Güns, Steinamanger, St. Gotthard bis Neuhaus ausdehnt, den Neusiedlersee ganz umschliesst und auch noch östlich vom Neusiedlersee in der Breite bis gegen Raab hin alles Land zwischen der Donau und dem See ausfüllt; nur kleinere kroatische Ansiedelungen, die aber wol grösstentheils ausser ihrer kroatischen Mundart auch deutsch sprechen, sind hin und wieder eingesprengt. Diese Sprachinsel wird nun nach zwei auch mundartlich sich unterscheidenden Volksstämmen eingetheilt: 1) in das westlich an den Neusiedlersee stossende Heanzenland, die „Heanzei", und 2) in den östlich vom Neusiedlersee begrenzten Haidboden („Háppôdn"), dessen Einwohner Haidbauern („Háppaua'n") genannt werden. Diese Haidbauern sind nun die Erhalter des volksmässigen Weihnachtsspiels und Paradeisspiels, die noch heute in Oberufer in Schwang sind. Es steht zu vermuthen, dass diese Spiele in der zweiten Hälfte des sechzehnten oder in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts

durch die Protestanten, die in jenen Zeiten aus der Steiermark, aus Salzburg, Oberösterreich in die durch die Türkenkriege stark entvölkerte Gegend eingewandert sind und sich in und um Pressburg und auf dem Haidboden niedergelassen haben, in's Land gebracht worden sind. Dafür spricht namentlich die Uebereinstimmung dieser Spiele mit denen, die Weinhold aus der Steiermark mittheilt und dem Paradiesspiel, das Schröer in seinem Buche aus Gastein mitgetheilt hat. Er suchte daselbst dem Gedanken weiter nachzugehen, dass das Christigeburtspiel (Dreikönigspiel, die Darstellung der Anbetung der Hirten, des Kindermordes etc.), ebenso wie das Adam- und Evaspiel oder Paradeisspiel einmal wahre Volksdichtungen gewesen sind, die, wie sie auch in mannigfaltig veränderter Gestalt gefunden werden, immer doch noch auf gemeinsamen Ursprung zurückweisen; es stellt sich bei Vergleichung oberdeutscher, nieder- und mitteldeutscher Spiele heraus, dass eine gemeinsame Grundlage oder ein gemeinsames Vorbild vorhanden war, ein Gemeingut aller deutschen Stämme, weitverbreitet und beliebt. Und dies Vorbild war nicht etwa ein lateinisches Weihnachtsspiel, sondern es war deutsch und ist wahrscheinlich von Oesterreich oder mindestens von Süddeutschland ausgegangen, wie die Reime und Redensarten andeuten, die auch in denjenigen Spielen gefunden werden, die aus andern Gegenden sind. Es soll damit nicht etwa behauptet werden, dass jemals eine solche Abfassung eines Weihnachtsspiels zu Stande gekommen ist, die, wenn sie erhalten wäre, als die Urquelle aller Wandlungen der hierher gehörenden Bühnenspiele und Lieder angesehen werden könnte; ebensowenig als sich die homerischen oder Nibelungen-Lieder jemals in einer solchen Abfassung festgesetzt hatten, die als ein vollendetes Ganze gegenüber dem Urtheil der Gelehrten bestehen könnte, ebensowenig haben sich jemals die einzeln entstandenen und üblich gewordenen Spiele von der Verkündigung, von Christi Geburt, von den Hirten, Königen, von Herodes, zu einem in sich vollkommenen Ganzen gestaltet. Das Streben zur Einheit und Vollendung solcher nie sich abschliessender Dichtungen liegt in dem Bewusstsein der gesammten mitdichtenden Nation. Es lässt sich wol ein Zeitpunkt feststellen, wo diese Dichtungen die grösste Vollendung und Uebereinstimmung mit sich selbst erreicht haben, aber man würde, auch wenn sie gerade in jenem Zeitpunkte aufgezeichnet wären, nebeneinander schon Spuren späterer Entartung, sowie Theile, die noch nicht voll entwickelt sind, wahrscheinlich entdecken.

Dass aber die um die Weihnachtszeit üblichen Spiele sich wirklich im Volke zu einem Ganzen gestalteten, das beweist das Oberuferer Weihnachtsspiel, das auch am vollständigsten alle Züge der Erzählung zusammenfasst und zu einem tragischen Abschluss bringt. Obwol nun in diesem Weihnachtsspiel ältere Bestandtheile zu erkennen sind, die auf die Zeit von 1420—1430 zurückdeuten,

so bieten doch sowol das Weinachtsspiel als auch das Paradeisspiel stellenweise wörtliche Uebereinstimmung mit zwei Spielen von Hans Sachs und Anklänge an andere bekannt gewordene Spiele des sechzehnten Jahrhunderts. Am vollständigsten zeigen sich unter allen den bekannten volksmässigen Spielen die beiden, die jetzt noch in Oberufer bei Pressburg gespielt werden und ehedem bei den Pressburger Weingärtnern, bei den Bauern in Ragendorf und überhaupt auf dem ganzen Haidboden, wörtlich ziemlich gleichlautend, im Gang waren. Es hat sich in Oberufer selbst in den Gebräuchen der Spieler noch Manches erhalten, was die Berührung der volksmässigen Spiele mit dem Meistersängerwesen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts verräth. Einer der „Singer" heisst sogar noch immer der „Maistersinger"; dieser hat die Ehrenrolle „Gottvaters" im Paradeisspiel und des „Altkünigs" (Melchior) im Weihnachtsspiel zu übernehmen. Dies mahnt wieder an Hans Sachs und an die Meistersängerschulen, die im sechzehnten Jahrhundert in Steier, Kärnten und Oesterreich ob der Enns blühten. Wie getreulich der Text unserer Spiele sich mündlich und schriftlich fast unverändert fortgepflanzt hat, kann man aus Schröers oben angegebenen Schriften sehen, wo er den jetzigen Oberuferer Text mit dem der Pressburger Spieler von 1791 verglichen hat. Indem nun diejenigen, die sich über die anziehenden Einzelheiten der Sitten und Gebräuche der Spieler und die Spiele selbst belehren wollen, auf diese Schriften verwiesen werden, beschränken wir uns hier darauf, was zur Erklärung der beigegebenen bildlichen Darstellung dienen kann.

Figur 1 zeigt uns den „Sternträger", den gewöhnlich ein älterer Bauer macht, der in jüngeren Jahren auch einmal mitgespielt hat und in geistlichen Liedern und Singweisen wohlbewandert ist; er ist nur zur Aushilfe da, denn der eigentlich officielle Sternträger ist immer der Hauptmann des Herodes, Fig. 13, der ihm den Stern nur überlässt, wenn er zu thun hat. Fig. 2 und 3 sind Josef und Maria. Maria sitzt auf dem Schemel, so wie wir sie hier vor uns sehen, unbeweglich, während der Geburt des Kindes, die nur mit Worten, plötzlich als geschehen, angedeutet wird; die Hirten und Könige kommen, beten knieend das Kind an, wiegen es, aber das Kind hat man sich nur zu denken. Josef ist sehr alt, klein, geht gebückt und hustet immer am Ende seiner Rede; in der Hand trägt er „das Strohhaus" in verjüngtem Massstab, in welchem man sich die dargestellte Handlung geschehend denken muss. Eine naive Art, das Undarstellbare abgekürzt anzudeuten, wie man Aehnliches oft auch auf alten Bildern findet; man sieht auf diese Art zugleich auch das Aeussere der Hütte, das die kommenden Hirten und Könige von ferne erblicken. Figur 4 ist der Prologus und Epilogus des Stücks, im Stücke selbst der Engel Gabriel, der Maria ihre künftige Grösse

verkündet, der die Könige warnt, nicht mehr zu Herodes zu gehen, der Josef und Maria nach Egypten fliehen heisst und endlich Herodes der höllischen Strafe überantwortet.

Herodes: Ich far' dahin in Abrams garten.
Gabriel: ir teuffel tut nur seiner warten
und füert in heim in euer nest,
der von jeher euer diener gewest
und kleidt in als König schon
Und setzt im auf die hellische Kron!

Gabriel spricht auch Prolog und Epilog im Paradeisspiel, vertreibt Adam und Eva aus dem Paradies etc. Die Figuren 5, 6, 7 stellen die Hirten: Gallus, Stichus und Wittok dar. Fig. 8 ist der Hirtenknecht Crispus, der ganz vermummt und in Pelz gehüllt, gebückt einhergeht, wahrscheinlich ein Repräsentant der rohen, ungläubigen Heiden. Ein Hirt mit dem „Zippelpelz" kommt auch in andern Weihnachtsspielen (selbst bei Slaven als „Kubo") vor. Die mit der Krippe um Weihnachten herumziehenden Hirten in der Slovakei zeigen dem „Kubo" die Krippe und fragen, ob er glauben will; er weigert sich und wird dafür geschlagen. In deutschen Weihnachtsspielen kommt zuweilen ein harthöriger oder thörichter Hirt vor, der dasselbe zu bedeuten haben wird. Die Fig. 9, 10, 11 führen uns die h. drei Könige schlafend vor. So schlafen sie knieend, indem ihnen Gabriel erscheint, um sie vor Herodes zu warnen. Der rothe (Fig. 9) ist Melchior, „der Altkünig"; seine Rolle übernimmt stets der „Meistersinger", der Vorsänger bei den Chorgesängen. Wir sehen ihn Fig. 18 noch einmal als „Gottvater" in demselben Costüm (im Paradeisspiel). Fig. 10 ist Kaspar, der Fig. 19 noch einmal zu sehen ist, indem er, als der noch unerschaffene Adam, sein Haupt in dem Schosse Gottvaters birgt. Er hat von seiner Königsrolle nur den Säbel und das Scepter abgelegt, und von der Pelzmütze die Krone heruntergenommen; die Pelzmütze behält er das ganze Paradeisspiel hindurch auf. Balthasar, der „Mürnkünig", Fig. 11, hat einen Flor über das Gesicht hängen. Fig. 12 ist Herodes im Purpurmantel, mit dem schrecklichen Schnurbart. Viereckige Quartblätter von Rauschgold hangen von der Spitze seiner Krone herab. In der Hand hält er ein Scepter, wie Gabriel und die h. drei Könige; der herabfallende bunte Busch besteht aus Seidenbändern. Fig. 13 ist der Hauptmann des Herodes, der vom Kindermorde zurückkehrend auf der Spitze des Schwertes angespiesst ein ermordetes Judenkind vor Herodes bringt. Seine Tracht soll der eines „ungrischen Landtagsherrn" (d. i. Reichstagsdeputirten) aufs Haar ähnlich sehen, wie die Spieler der Meinung sind, ist aber ein Gemisch aus der ungarischen Nationaltracht und der Oberuferer Bauerntracht, wie leicht zu erkennen ist, wenn man

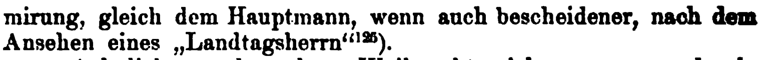
Fig. 1 vergleicht. Fig. 14, 15, 16 heissen im Stück: Kaifas, Pilatus und Jonas und sind jüdische „Schriftgelehrte", repräsentiren aber auch zugleich das jüdische Volk. Die Farben der Mützen sind vorgeschrieben und müssen sich immer gleichbleiben, sowie die Kronen und Talare der drei Könige und des Herodes. Die Halskrausen sind alle weiss. Fig. 16 hat auf dem Bilde eine rothe Halskrause; in einer solchen kommt aber Pilatus als „Judas", d. h. Repräsentant des jüdischen Volkes, erst herein nach befohlenem Kindermord; dadurch wird das an Judas selbst zu vollziehende Todesurtheil angedeutet. Judas sagt nämlich:

O wê, o wê, der scharpfen Mandât!
der König die macht unsers lebens hât!
soln wir töten lâssen unsre Knäbelein?
ach was wirds geben für schmerz und pein!

Herodes: dieser mensch sol des todes sein . . . etc.
Der Hauptmann legt das Schwert an Judas Hals und entfernt sich so mit ihm, während dieser jämmerlich schreit. Fig. 17 stellt uns einen der Wirthe dar, die von Josef und Maria um Herberge angefleht werden; es treten deren drei auf, aber ganz in ähnlichem Aufzug. Fig. 18 und 19 kennen wir schon. Fig. 20 ist die von einem Bauernburschen gespielte Maria und Eva; indem sie hier mit flehender Geberde ohne Krone auftritt, stellt sie die über den Mordbefehl entsetzten Judenmütter dar. Sie spricht im Oberuferer Weihnachtspiel:

gnädiger König, gedenkt an barmherzigkeit,
fürwar es wirt euch letzlich tun leid
wenn ir vergiesst sovil unschuldigs blut,
seht zu, gnädiger König, was ir tut!

Fig. 21 ist der Teufel, der den Herodes zum Kindermord anreizt und dann zuletzt holt, indem er mit Bravour durch die Schwerter der Kriegsleute des Herodes, Hauptmann und Page, die ihn vertheidigen, durchbricht (wobei oft wirklich schon Blut geflossen ist bei der Darstellung); er darf vor diesem Auftritt einen guten Schluck trinken, um sich Muth zu machen. Er schlägt Adam und Eva in Ketten u. dgl., ist aber sonst, beide Spiele hindurch, Improvisator, Schalksnarr und Diener. Er stellt Stühle, putzt die Lichter, hält das Publikum mit der Knute im Zaum, wenn es vordrängt u. dgl. Er ladet auch mit „der Pülle", dem Kuhhorn, furchtbar tutend, indem er durch das Dorf rennt, zum Spiele ein. An dem Kuhhorn hängt eine Puppe, die er „seinen Jägel" nennt. Sie unterscheidet sich von den Puppen, die der Hauptmann als ermordete Judenkinder hereinbringt, dadurch, das sie einen Kopf hat. Jn der Hand schwingt er eine Knute, mit der er auch wol gelegentlich das Publikum empfindlich bedient. Fig. 22 endlich ist einmal der Lakei des Herodes, einmal der Page des Melchior; er geizt in der Costü-



mirung, gleich dem Hauptmann, wenn auch bescheidener, nach dem Ansehen eines „Landtagsherrn"[125]).

Aehnliche und andere Weihnachtsspiele waren auch in Sachsen üblich.

In Schweden existirten ebenfalls mancherlei ausgelassene Weihnachtsaufführungen, worunter eine sich um den sogenannten Weihnachtshahn dreht, der aus Stroh geflochten wird. Ueberhaupt waren in diesem Lande mit dem Weihnachtsfeste eine Menge komischer Gebräuche in Verbindung, von denen jedoch die meisten seit dem vorigen Jahrhundert abgekommen sind.

XIV.

Das Kirchweihfest oder die Kirmes.

Das Kirchweihfest wurde zur feierlichen Begehung des Jahrestages der Einweihung einer Kirche eingesetzt. Der Name Kirmes bedeutet so viel als Kirchmesse, weil man das Andenken der ersten in einer Kirche abgehaltenen Messe feierte. Dieser fromme Gebrauch artete aber sehr zeitig in einen Jahrmarkt aus, oder in ein Fest, dessen Hauptzweck Völlerei zu sein schien, so dass selbst Concilien und Regenten ihre Macht anwenden mussten, um nur die gröbsten Missbräuche und Ausschweifungen zu unterdrücken.

Karl V. setzte in den Niederlanden eine Strafe von 50 Gulden auf jeden, der die Kirmes länger als einen Tag feiern würde. Allein dies Gesetz wurde nicht lange gehalten; man schwelgte und tobte wiederum nach alter löblicher Gewohnheit acht Tage lang hinter einander.

So wurde ehemals der Dom zu Strassburg am Kirchweihfeste in ein förmliches Saufhaus verwandelt, wie wenigstens Jacob Wimpfeling bezeugt, indem er meldet: „Alle Jahre auf Adolphi Tag, an welchem das Kirchweihfest des Münsters ist, kam aus dem ganzen Bisthum von Mann und Weib ein grosses Volk allhier im Münster als in ein Wirthshaus zusammen, also dass es oft überfüllt war; die blieben nach alter Gewohnheit des Nachts im Münster, und sollten beten; aber da war keine Andacht, indem man in die Sanct Catharinen-Capelle etliche Fässer mit Wein legte, die man den Fremden und wer dessen begehrte, um's Geld auszapfte, und es sah der Fastnacht, dem Gottesdienst des Bacchus und der Venus mehr gleich, als einem christlichen Gottesdienst. Wenn einer einschlief, so stachen ihn die andern mit Pfriemen und Nadeln, daraus

entstand alsdann ein Gelächter, und oftmals Zank und Schlägereien." Wider dieses ärgerliche Leben predigte Johann Geiler von Kaisersberg heftig, und sein Eifern brachte es endlich dahin. dass dieser Missbrauch im Jahre 1481 abgeschafft wurde.

Ueber die Neigung der Deutschen zu dergleichen Kirmesfesten sagt Agricola in seiner komischen gutherzigen Weise: „Fröhlich und guter Dinge sein, wohl leben, herrlich essen und trinken ist löblich, wenn's selten geschieht, wenn es aber täglich geschieht, so ist es sträflich. Wir Deutschen halten Fastnacht. Sanct Burkhard und Sanct Martin, Pfingsten und Ostern für die Zeit, da man soll für andern Gezeiten im Jahr fröhlich sein und schlemmmen, Burkhards Abend um des neuen Mosts willen; Sanct Martin vielleicht um des neuen Weins willen, da bratet man feiste Gäns', und freuet sich alle Welt. Zu Ostern bäckt man Fladen. In Pfingsten macht man Lauberhütten, in Sachsen und Thüringen, und man trinkt Pfingstbier wol acht Tage. In Sachsen hält man auch Panthaleon mit Schinken, Speck, Knackwürst' und Knoblauch. Zu den Kirchmessen oder Kirchweihen gehen die Deutschen vier. fünf Dorfschaften zusammen, es geschieht aber des Jahrs nur einmal, darum ist es löblich und ehrlich, sintemal die Leute dazu geschaffen sind, dass sie freundlich und ehrlich unter einander leben sollen. Es ist ein Bischof von Mainz auf eine Zeit in das Bisthum Merseburg kommen, der Meinung, er wollte zu Merseburg zu Mittag Mahlzeit halten. Nun war der Weg bös, und verzog sich hoch auf den Tag, dass wo sie hätten warten wollen bis in die Stadt, so wäre es dem Bischof zu lang worden. Darum da der Bischof in einem Dorfe an Sonntag Kirchmessfahnen ausgesteckt siehet, spricht er zu dem Doctor, der bei ihm in den Wagen sass: da ist Kirchmess, da wollen wir absitzen und ein Bisslein essen, denn dieweil Kirchmess ist, werden sie wol etwas gebraten und gekocht haben. Ehe sie aber hinkamen, fragt der Bischof seinen Arzt, ob er auch wisse, woher es komme, dass man Fahnen aussteck, und spricht: es bedeutet den Triumph Christi, da er seinen Feinden obgesieget hat. Der Doctor spricht, er habe anders gehört, nämlich also, man findet, dass Zachäus gerühmt wird an der Kirchweihe, denn da er auf einem Baum stand, und wollte Jesum sehen, hiess ihn Jesus eilends herabsteigen, und im Eilen bleibt das Niederkleid am Baum hangen, denn er hatte keine Hosen an; das Niederkleid hängt man noch aus; und weil sie so reden, sind sie vor dem Dorfe. Der Bischof steigt ab, und naht der Pfarre zu, zu seinem Handwerk. Nun hatte der Pfarrer zehn andere Pfarrer geladen zur Kirchweihe. und ein jeglicher hatte seine Köchin mitgebracht. Da sie aber Leute kommen sahen, laufen die Pfaffen mit den Huren alle in einen Stall, sich zu verbergen. Indess gehet ein Graf, der an des Bischofs Hofe war, in den Hof, seinen Gefug zu thun, und da er in den Stall will, darin die Huren und Buben geflohen waren,

schreit des Pfarrers Köchin: nicht, Junker, nicht, es sind böse Hunde darin, sie möchten euch beissen! Er lässt nicht nach, gehet hinein, und findet einen grossen Haufen Huren und Buben im Stalle. Da der Graf in die Stuben kommt, hatte man dem Bischof eine feiste Gans vorgesetzt; hebt der Graf an, und sagt diese Geschichte dem Bischof zum Tischmärchen. Gegen Abend kamen sie gen Merseburg, daselbst sagt der Bischof von Mainz diese Geschichte dem Bischof von Merseburg. Da das der heilige Vater hörte, betrübte er sich nicht um das, dass die Pfaffen Huren haben, sondern darum, dass die Köchin die Buben im Stalle Hunde geheissen hatte, und spricht: Ach Herr Gott, vergebe es Gott dem Weibe, dass sie die Gesalbten des Herrn Hunde geheissen hat. Das hab ich aber darum erzählt, dass man sehe, wie wir Deutschen das Sprüchwort so fest halten: es ist kein Dörflein so klein, es wird des Jahrs einmal Kirmes darin".

Eben solche Feste mit Schlemmereien aller Art wurden ehemals auch an den Jahrestagen der Märtyrer und Wohlthäter einer Kirche gefeiert. Man leerte ihnen zu Ehren manch sogenanntes *Poculum caritatis* aus, das man in den goldenen Jahrhunderten der Clerisei auch schlechtweg *Caritas* oder *Caritas vini* nannte. In einer Acte der Abtei Quedlinburg wird sogar versichert, dass die Verstorbenen durch die Schmausereien der Priester recht gelabt und erquickt würden (*plenius inde recreantur mortui*). Es lässt sich denken, dass die Mönche weidlich tranken, um die Todten nicht Noth leiden zu lassen; denn die armen Seelen lagen ihnen viel zu sehr am Herzen. So toasteten ehemals in Spanien die Dominicaner einem eben begrabenen Wohlthäter zu Ehren: *Viva el muerto.* Chardin in seiner Reise (II. 129) versichert als Augenzeuge, dass der Katholikos oder oberste Bischof der Mingrelier gesagt habe, der sei kein wahrer Christ, der an einem hohen Festtage sich nicht recht berausche, und ein solcher verdiene in den Bann gethan zu werden.

Dass das Kirchweihfest oder die Kirmes durch die lutherische Kirchenumgestaltung keinerlei Beeinträchtigung erfahren, sondern auch in den Gemeinden, in welchen niemals eine Messe abgehalten worden, gefeiert wird, ist allbekannt, wie auch, dass es überall in der Hauptsache in Schlampen und Pampen und sonstigen Vergnügungen besteht, welche die Komik fast ganz leer ausgehen lassen. An einigen Orten Deutschlands bedeutet aber Kirmes dermalen nur noch einen Jahrmarkt[126]).

XV.
Das Gregoriusfest.

In einigen deutschen Provinzen ward von den Schulkindern das Fest des h. Gregorius, als eines Patrons der Schulen, gefeiert. Man ist nicht einig, wer unter diesem Gregorius zu verstehen sein soll. Einige glauben, es wäre der Papst Gregor d. Gr., der am 12. März 604 gestorben, andere aber Gregor II., der zu der Bekehrung Deutschlands manches beigetragen haben soll. An diesem Tage ward besonders an einigen Orten des ehemaligen Kurfürstenthums Sachsen eine Schulpredigt von einem Geistlichen in der Kirche gehalten, worin Eltern, Lehrer und Kinder zu ihren Pflichten hinsichtlich der Erziehung vermahnt wurden. Alsdann zogen die Kinder mit ihren Lehrern durch 'die Stadt, meistens alle vermummt; man sah die Person des Heilandes, seiner Apostel, der Engel, eines Bischofs, der Könige, Edelleute, Priester, Schuster, Schneider, heidnische Götter, ja auch Schalksnarren und Possenreisser, welche geistliche und weltliche Gesänge anstimmten, und von den Einwohnern Almosen erhielten[127]).

Eine ziemlich ausführliche Schilderung über das Gregoriusfest liegt uns u. a. aus dem Städtchen Eisenberg im heutigen Herzogthume Altenburg vor. Feierlich zog auch dort die Schuljugend einher, ihre Reihen mit allerlei allegorischen Darstellungen schmückend. Zunächst erschienen der Zugherr mit einer Partisane und dem sächsischen Wappenschilde, Trommelschläger und Fähnriche. Dann kam die Stadt Eisenberg in Gestalt einer schönen Frau, geschmückt und bekränzt und von Engeln begleitet. Aber hinter ihr ging der Tod, begleitet von zwei Todtengräbern, welche das Lied sangen: Gedenket, dass ihr sterblich seid! etc. Hinter dem Tode trat der erbitterte Kriegsgott Mars mit seinen gewappneten Trabanten auf. Diesem folgten mehrere Bettler in Begleitung des Hungers. Doch nach diesem kamen die Göttinnen der Gesundheit Hygiäa, des Friedens Irene, und des Ueberflusses Amalthea. Diese schlossen ganz erfreulich den ersten Zug. Den zweiten Zug eröffneten Fahnenträger, hinter welchen ein wilder Mann herging, mit einer grossen Maie (Birke) in der rechten Faust. Dann kamen der Kaiser, König, Kurfürsten und andere Fürsten nebst glänzendem Gefolge. Diesem schlossen sich an der Hausstand, Künstler, Handwerker, Bürger und Bauern. Einige Pickelheringe liefen nebenher. Nun kam der Actus selbst. Es trat auf: die personificirte Stadt Eisenberg, sang und freute sich ihres glücklichen Zustandes.

Nur Lob und Dank
Sei mein Gesang,
Dass ich mich wohl befinde!

Zwei Schutzengel freuten sich, singend, mit ihr. Da nahten sich aber Tod, Krieg und Hunger und, missgönnend der Stadt ihren Wohlstand, drohten sie, dieselbe mit ihren Plagen zu überfallen. Erschrocken über diese Drohungen sank Eisenberg klagend darnieder. Da trat der h. Gregor auf, sie aufzumuntern und zu trösten. Mit ihm kamen die Gesundheit, der Friede, der Ueberfluss, sprachen und sangen der Stadt Trost zu. Darauf gingen sie den Feinden herzhaft zu Leibe. Die Engelschaar und die Pickelheringe kamen ihnen zu Hilfe, überwältigten den schnaubenden Kriegsgott, den grinsenden Tod und ihr Gefolge, banden und führten sie davon.

Nun führten die vergnügten Bauern, wilden Männer und Pickelheringe einen grotesken Tanz auf, welchen die Schüler mit Gesang begleiteten, und damit endete die Festlichkeit[128]).

Auf dem Lande in Böhmen pflegen die Knaben einen Umzug zu halten, bei welchem sie ganz militärisch ausgerüstet und bewaffnet, mit Offizieren und Trommlern erscheinen. Vor den Häusern der Wohlhabenden machen sie Halt, singen ein Lied mit Begleitung der Trommeln, wobei jeder Offizier einige hergebrachte Verse spricht, und zuletzt hält der Profoss, welcher durch einen ungeheuern Schnurbart kenntlich ist, einen Korb und eine Büchse hin, um Geld und Victualien einzufordern, wovon man Abends einen vergnügten Schmaus veranstaltet. Ihr Name ist *Řehorští vojáci*: Gregoriussoldaten. In der Gegend von Neuhaus wird das Gregoriusfest etwas später als am eigentlichen Tage gefeiert; der Schulmeister setzt die Zeit fest, vertheilt die Rollen unter die Knaben, lässt das Lied einüben, welches gesungen werden soll, bestimmt, was jedes Mädchen bei dem Einsammeln der Gaben von diesen zu übernehmen habe und besorgt Trommel und Fahne, Bischofsmütze und Bischofsstab. Am Tage der Feier giebt der Tambour in aller Frühe das Zeichen zur Versammlung in der Schulstube, von wo aus man durch das Dorf von Haus zu Haus zieht, und wohin man nach beendigtem Umgang zurückkehrt. Dem Zuge voraus geht der Tambour, ihm folgen der Bischof und der Fahnenträger, Sonntagshemden von ihren Vätern über das Beinkleid gezogen, mit goldpapiernen Mitren und bunten Ornaten am Halse, an den Aermeln und um die Hüften, oder in Ermangelung dieser mit rothen Tüchern vorn und auf dem Rücken. Der Hauptmann, welcher ausser durch einen Sturmhut sich nicht von seinen Soldaten unterscheidet, wird von einem höhern Offizier, dem Profoss oder dem Corporal begleitet. Die Soldaten kommen paarweise, der Grösse nach geordnet: sie tragen rothpapierne Aufschläge am Kragen und an den Aermeln und in Infanteriekuppeln von weissem Papier schwarz angestrichene Holzsäbel. Die Engel, welche nun folgen, sind wie der Bischof gekleidet, doch ohne Ornate, blos mit rothen Tüchern und ausgezackten Mützen von rothem Papier, die Mädchen endlich, welche mit Körben und Gefässen für Eier, Butter, Salz, Gries, Mehl, Erbsen

u. s. w. den Zug schliessen, sind in ihren besten Kleidern und reichlich mit Bändern geschmückt. Das Lied, welches abgesungen wird, beginnt:

Na svatého Rehore	Wir feiern das Gedächtnis
Památka se cini,	Des heiligen Gregor,
Kazdému se oznamuje	Verkündet wird es Jedem,
Ktery o tom nevi	Der's nicht gewusst zuvor.

Hierauf declamirt der Tambour seinen gereimten Spruch, ihm folgt der Fahnenträger, diesem der Hauptmann, und dann kommen, einer nach dem andern, die Soldaten an die Reihe. Jeder Sprechende stellt sich mit gezogenem Säbel in militärische Positur. Der Bischof nebst den Engeln hat nichts zu sprechen, die Mädchen haben nur zu bitten. Um die Hausfrauen zum reichlichen Geben zu bewegen, spricht bisweilen der Hauptmann oder auch irgend ein mundfertiger Soldat:

Hej, panimámo, hezky s chutí,	He, gebt Eier uns, Frau Mutter,
Dejte vajec as pul kopy,	EinhalbSchock,die rechtgut schmecken,
Hodnej kus másla,	Ausserdem ein gut Stück Butter,
Aby se nám huba spásla,	Uns danach den Mund zu lecken,
As tri lzice,	Und drei Löffel noch dazu
Panu kantorovi na strevice atd.	Für des Herren Cantors Schuh.

Zwei der dreistesten Knaben haben gewöhnlich noch einen Dialog gelernt, in welchem der eine freche, gotteslästerliche Reden führt, der andere ihn widerlegt, belehrt, ermahnt und zuletzt bekehrt. Der Hauptmann führt eine Kasse, für welche kleine Geldgaben mit den Worten erbeten werden:

Jésti-li deti nemáte,	Wenn ihr keine Kinder habt,
Na papir nám dejte,	Gebt uns zu Papier,
Jednim grosem nebo dvema	Einen Groschen oder zwei
Málo odchudnete.	Werdet nicht missen ihr.

Einer von den Offizieren trägt auch bisweilen eine Tabaksdose, aus welcher er hier und da eine Prise anbietet, die mit einem Kreuzer honorirt werden muss. Der baare Ertrag des Umzuges wird von dem Lehrer an die Kinder vertheilt, von den gesammelten Lebensmitteln wird in der Schulstube ein Mal bereitet, welches bei der Rückkehr der Schaar meist schon fertig ist, da die Mädchen, so oft ihre Körbe und Gefässe voll sind, den Inhalt derselben in das Schulhaus tragen, um dann in das nächste Haus nachzukommen und weiter zu sammeln.

Die Verse:

Na svantého Rehore atd

werden auch als Gruss zwischen Nachbarn, Mitschülern oder Bekannten gebraucht.

Das Schülerlied lautet in manchen Gegenden:

Ucitele velkého,	Den heiligen Gregor,
Rehore svatého	Den grossen Lehrer,
Dnes my záci slavnost máme,	Feiern wir heute
Radujem se z toho.	Und freuen uns dessen.
Kdo své dítky miluje,	Der da liebt die Kinder,
Vede je k dobrému,	Sie führt zum Guten,
Posilejte jd do skoly	Dass sie es lernen,
At' se uci tomu.	Sie schickt zur Schule.
Nejprve Boha znáti,	Dass Gott den Schöpfer
Stvoritele svého,	Sie kennen lernen,
V víre je vyucovati	Im Glauben an Christus
V Krista Syna jeho.	Wissend werden.
Pakli zácka nemáte,	Habt ihr keine Schüler,
Na papír námdejte (po grosicku dejte)	Gebt einen halben Groschen,
Jedním grosem nebo dvema	Durch einen oder zwei
Málo ochudnete.	Verarmt ihr wenig.
Budete mít odplatu	Lohn werdet ihr haben
V tom nebeském ráji,	Im himmlischen Reiche,
Kde svaty Rehor prebyvá —	Wo der heil'ge Gregor
Pána Boha chválí.	Lobsingt dem Herren.
Prídavek.	Nachsatz.
Jestli nám nic nedáte,	Wenn ihr Nichts uns gebt,
A nás rozhneváte:	Und uns erzürnet,
Vsecky hrnce vám potlucem	Dann weh allen Töpfen
Co v polici máte.	In Euerm Schranke ![129])

XVI.

Das Martins- und Nicolausfest.

Martin, ein Bischof zu Tours in Frankreich, war der Sage nach ein Wohlthäter der Armen, denen er fast sein ganzes Einkommen überliess. Seine Freigebigkeit in stetem Andenken zu erhalten, erhob man ihn zu einen Patron des Weins, und setzte die auch kirchliche Feier seines Namens auf den 11. November an, an welchem Tage in heidnischer Zeit dem Aesculap zu Ehren ein Fest begangen wurde, bei welchem die Armen mit Most und Wein, wie es die Jahreszeit gerade mit sich brachte, beschenkt und ge-

labt wurden. In den ersten Zeiten wurde der Martinstag, ebenso wie der eines andern Patrons des Weins, des St. Michael (29. September), nie ohne Bacchanalien gefeiert. Späterhin wurde dieser Tag mehr und mehr ein Fest der Jugend, doch erhielt sich dabei fort und fort der Brauch, den guten Bischof Martin, den die Kirche unter die Heiligen versetzte, durch einen mit Stroh umwickelten Burschen darstellen zu lassen, der sich einer langen Stange als Steckenpferdes bediente, die an dem vordern Ende einen Pferdekopf in die Höhe hielt.

Von Frankreich nach Deutschland verpflanzt nahm dies Fest hier eine verschiedenartige Gestaltung an, nur dass die am Martinsabend auf den Höhen angezündeten Freudenfeuer überall beibehalten wurden.

Im Schaumburgischen gingen die Kinder armer Leute am Martinsabend vor die Häuser und sangen:

Mackt, mackt den Gaut Man:
Der es wohl vergelten kan.
Appel und de Beeren,
Nöte (Nüsse) gath wohl mehn.
Gaut Frau gebt us wat!
Lat us nich tau lange stahn
Wir möten noch nach Cöllen gahn!
Cöllen is en wit weg.
Himmelrick is upe than!
Da möten wir alle hinin gahn,
Mit allen unsern Gästen!
Gäber is de beste.
Ick höre de Schlötel (Schlüssel klingen,
Sie wird us wohl wat bringen:
Sie gath up de Kaamer,
Suckt was tausamen.
Bei einen, bei zweien, bei dreien,
De Vaierte kan wohl mehe gahn.
Petersellgen Zuppenkrut!
Steht in usern Gahrn (Garten).
Die Jungfer N. ist ene Brut,
Es wird nicht lange währen,
Wenn sie nach der Kircken geiht
Und der Rock in Faalen schleit!
Simeling Simeling Rausen blat.
Schöne Stadt . . . Schöne Jungfer gebt us wat.

Liess man die Kinder eine Weile auf die Gabe warten, so fingen sie wieder an: „Peterselgen Zuppenkrut.“ Merkten sie aber, dass sie etwas bekämen, so fuhren sie fort:

Appel up dem Bohme,
Ups Jahr een jungen Sohne.

Beeren im Potte,
Ups Jahr eene junge Tochter.
Märtens Abend kommt heran:
Klingel up der Bössen (Büchse).
Alle Maikens kreigt en Man,
Wie möten gehn und kössen.
Habe un dat Linnsaat (Leinsame)
Is de Frau ehr liebst Hausrath.
Simeling Simeling (säumen) Rausen blat,
Schöne Stadt, schöne Jungfer gebt us wat.

Liess man sie stehen und gab ihnen gar nichts, so sangen sie (war keine „Jungfer“ da, so ward die Frau im Hause genannt:)

Aschen in den Duten,
Die Jungfer N. hat een schwarte Schnuten (Mund)
Aschen in den Taschen,
Die Jungfer kan gut naschen.
Mackt den Märten Trullutut (Trallarara)
Up dem Sullulut (Sulle heisst Thürschwelle.)

Am lautesten und lustigsten ist überall das Nicolausfest begangen worden (6. December), gewissermassen als ersehnter Vorläufer der Weihnachtszeit, des Festes der Unschuldigen und der Neujahrslustbarkeiten. Die Jahreszeit, das Entbehren der Natur, die Beschränkung auf das Leben innerhalb der Stadtmauern und die damit verbundene grössere Geneigtheit zu geselligen Vergnügungen trugen dazu bei, den Nicolaustag zu einem der ausgelassensten zu machen. Ueberall Beschenkungen, Gelage, Tänze, Aufzüge, Mummereien, tolle Streiche, nicht selten bis zu den blutigsten Raufereien. Der Rath zu Braunschweig erlaubte auch den erwachsenen sogenannten Schauteufeln, die in entsprechender Verkleidung haufenweise durch die Strassen zogen, die zeitgemässe Tollheit, so lange sie Niemand körperlich verletzte und die zügellosen Gesellen nicht den Gottesdienst störten oder auf den Kirchhöfen Unfug verübten. In Regensburg dagegen gestattete der Magistrat blos der Schuljugend Mummereien und Possen, konnte aber doch das Narrenfest, dessen wir schon gedacht, lange Zeit nicht wehren.

Gleich dem h. Martin wurde auch St. Nicolaus bei den Umzügen als Reiterpopanz dargestellt, indem man einem Burschen Siebe vor die Brust und auf den Rücken band, in welcher Weise er auf einem langen Stabe, vorn mit einem Pferdekopfe, dahintrabte. Die Siebe waren mit weissen Tüchern bedeckt, so dass eine Reitergestalt möglichst sinnbildlich zusammengestoppelt war. Auch wussten die Bauerburschen aus Rechenfurchen, die sie mit Dreschtüchern umwanden, eine Pferdefigur nachzubilden, die übrigens auch an den sogenannten Schwingabenden in der Erntezeit ihre Rolle spielte. In einigen Gegenden aber trat St. Nicolaus unter

der Schreckgestalt des „Knecht Ruprecht“ auf, dessen Umzüge nach und nach so ausarteten, dass Polizeiverordnungen dagegen erlassen werden mussten.

Der Heilige, dem zu Ehren der 6. December im Kalender der katholischen Christenheit noch jetzt roth angestrichen ist, soll ein Bischof zu Myra in Lycien und ebenfalls ein Muster von Mildthätigkeit gewesen sein. Ueber ihn ist folgende Legende aufbewahrt. Es hatte ein Vater drei schöne Töchter: da er aber zu arm war ihnen eine Aussteuer geben zu können, fasste er den Entschluss, sie einem Jeden für Geld zur Unzucht zu überlassen. Als aber Nicolaus von diesem Entschluss Kunde erhielt, warf er dem Manne zur Nachtzeit einen Beutel mit Gold in's Bette, so dass er seine Töchter nun ehrlich ausstatten konnte. Daher datirt die Sage den Brauch, am Nicolaustage vornehmlich den Kindern Geschenke zu verabreichen und sie ihnen auf's Bette zu legen[130]).

XVII.

Der Roraffe und der Hahn im Münster zu Strassburg.

Es war einst eine lustige Zeit — erzählte Schneegans nach einer alter Ueberlieferung — als der Roraffe, unten an der Orgel, allein herrschte im Münster zu Strassburg. Welch' ein Jubeln und Frohlocken war es da nicht, im Gotteshause d'rin, wenn am Pfingstfeste die Landleute von nah und fern hereinzogen in's Münster, mit ihren Reliquien und Heiligthümern, mit Kreuzen, Fahnen und Kerzen; und dann droben an der Orgel irgend ein pfiffiger Geselle, ob Pfaffe oder Laie, je nachdem es sich eben traf und schickte, sich hinter den Roraffen steckte, und während des Gottesdienstes, während Messe, Amt, Vesper und Complet, sich nicht scheute laut aufzulachen, zu brüllen und zu schreien, und sogar allerlei schandbare Lieder herabzusingen, der Gläubigen unten im Schiffe, ihrer und insbesondere der Landleute Einfalt zu spotten und zu schmähen ohne Ende, ja selbst der Stiftsherren und Pfaffen nicht

schonte, die da andachtsvoll sangen im Chore. Wol stand da manch Bäuerlein verblüfft und verdutzt, und kratzte verlegen hinter'm Ohre, und wagte kaum empor zu schauen zu der Orgel; wol entsetzten sich auch sonst viele Gläubige über die schandbaren Lieder und das rohe Gebrülle des Roraffen, und noch mehr über die unerhörten, sündhaften Lästerungen und Schmähungen, welche der lose und freche Geselle sogar gegen die Kirche und die Pfaffheit auszustossen sich nicht fürchtete. Doch Viele waren auch darunter im Schiffe, die da Gefallen fanden an des Roraffen Gesängen und Lästerungen, und die hell auflachten aus vollem Halse über die sündhaften Spottfluten, welche der pfiffige Geselle an der Orgel droben ohne Unterlass herniederschüttete über die Pfaffen im Chore und die dummen Bauern im Schiffe. Und jedes Jahr war es neue Freude für den Roraffen und seine Gefährten, wenn Pfingsten wieder nahte; seit Jahrhunderten genoss er sie alljährlich, und nie wäre ihm auch nur im Entferntesten in den Sinn gekommen, dass jemals eine Zeit erscheinen könnte, wo ihm die Herrschaft am Pfingstfest im Münster würde streitig gemacht werden.

Anders ward es jedoch plötzlich, als einmal der Guller oder Göcker droben auf dem Uhrwerke stand und jedesmal, wenn es zwölf schlug, zur namenlosen freudigen Verwunderung der dichtgedrängten Menge mit den Flügeln schlug, und darauf einem lebenden Hahne gleich krähte, dass es weithin durch die Kirche klang. Von da an erging es dem Roraffen im Münster, wie es vor und nach ihm Vielen schon ergangen ist und ergehen wird. Auch er, der so lange und hoch Gepriesene, musste noch der Menschen Undank erfahren. Er konnte es aber weder begreifen, noch ertragen, so zu sehen, wie Alles nun dem Hahne zulief, und sich erlustigte an seinem einförmigen und einfältigen Geschrei. Er mochte singen und jubeln und Witze und Schmähungen ohn' Ende herabschreien, er mochte klagen, jammern und stöhnen und seufzen, und dann wieder brüllen aus Leibeskräften, um den Hahn zu übertönen: Alles drängte sich dem verhassten Hahne zu, als wäre niemals ein Roraffe gewesen droben an der Orgel. Laut schrie dieser hernieder in die Kirche und rief dem Volke alle die herrlichen, genussreichen Tage zurück, die er ihm und dessen Vorfahren seit Jahrhunderten gegeben und noch auf lange Jahrhunderte hinaus vorbereitet hatte. Er klagte über Undank und schmälte gewaltig und ohne Rückhalt gegen den abgeschmackten Göcker am Uhrwerke droben. Alle seine Beredtsamkeit war jedoch vergebens. Umsonst berief er sich auf seine ruhmvolle Vergangenheit, und forderte laut die versammelten Bürger auf, den Streit zu entscheiden zwischen ihm und dem Hahne. Dieser seinerseits berief sich mit hochmüthigen Worten auf die glorreich erworbene Volksgunst, und liess sich ganz verächtlich gegen den Roraffen aus; es stehe dem Volke ganz frei lieber seinem täuschenden Gesange zuzuhören,

dem wundervollen Uhrwerke zuzulaufen und beim Schlagen der Uhr die h. drei Könige sich beugen zu sehen vor der Mutter Gottes mit dem Christuskind, als eines veralteten, sündhaften Witzboldes abgedroschene Spässe und plumpe ekelhafte Unflätigkeit über sich ergehen zu lassen.

Furchtbar geriethen die Beiden aneinander, Niemand aber drunten im Münster getraute sich dem Einen oder dem Andern zu willfahren. Weder der kleine noch der grosse Rath selbst fanden sich erleuchtet genug, um das Urtheil zu sprechen zwischen den zwei erzürnten Gegnern. Und so geschah es, dass der Streit und Kampf zwischen dem Guller und dem Roraffen im Münster unentschieden geblieben ist.

Der Roraffe trieb sein tolles Spiel bis über das fünfzehnte Jahrhundert hinaus. Noch im Jahre 1501 drang der berühmte Domprediger Geiler von Kaisersberg auf Abschaffung dieses namenlosen Unfugs, wie er zwanzig Jahre zuvor es schon dahin gebracht hatte, die nicht minder ausgearteten Nachtfeste im Münster am Festtage St. Adolfs, den 29. August, als am Jahresfeste der Einweihung der Münsterkirche, und ursprünglich an sämmtlichen Frauentagen, abthun zu machen. —

Der Roraffe unter der Orgel im Münster war eines der sogenannten Wahrzeichen, welche ehemals den Fremden im Münster gewiesen wurden.

Der Guller oder Göcker, welcher dem Roraffen theilweise Spiel und Herrschaft verdarb, war der noch jetzt im Frauenwerke aufbewahrte Hahn, welcher auf dem ersten, im Jahre 1352 aufgerichteten Uhrwerke aufgestellt wurde, und welcher bis zu der neuerdings vorgenommenen Wiederherstellung des 1574 vollendeten zweiten, ehemals hochberühmten und nebst dem Münsterthurme unter die sieben Wunderwerke Deutschlands gerechneten Uhrwerks, an dem Letzteren aufgestellt war.

Der Roraffe hiess übrigens im Volke auch der Bretstellenmann[131]).

XVIII.
Mysterien und Moralitäten bei den Italienern.

Wenn wir bei den Italienern nicht von vornherein der Mysterien gedachten, wie dies bei andern Völkern geschehen, so lag der Grund darin, dass, wie erwähnt, die Komödie im weitesten Sinne des Wortes in Italien niemals ausgestorben und die dramatische Kunst dort nicht, wie anderwärts, in den Mysterien wurzelt, wenn auch einiger, obgleich sehr untergeordneter Einfluss auf jene nicht weggeleugnet werden kann. Im Gegentheil fand es die Geistlichkeit bei dem mächtigen Hange der Italiener zur Lustigkeit und Frivolität ihren kirchlichen Zwecken angemessen, die weit früher vorhandenen, das römische Leben überdauernden Possen der Mimen in den ceremoniellen Gottesdienst zu verflechten. Wie die weltlichen Höfe und Grossen sich ihre Lustigmacher und Possenreisser hielten, so auch die Geistlichen, Klöster und Kirchen zum Zwecke des Cultus, bis auch die Priester in Vereinigung mit jenen sich maskirten und profane und schmutzige Dinge trieben, wogegen im dreizehnten Jahrhundert Innocenz III. und im fünfzehnten Jahrhundert der h. Antonio, Erzbischof von Florenz, auftraten, ohne die Kunst der Histrionen überhaupt als strafbar zu erachten und zu verbieten. Ja es ist ausser allem Zweifel, dass in Italien gerade die Benutzung der weltlichen Possen durch die Kirche der Entwickelung der rein weltlichen oder nationalen Komödie eine Zeit lang aufgehalten, dass diese aber, ohne jemals beherrscht worden zu sein, befreit von allen Erinnerungen an das Kirchliche nun um so schneller ihren eigenthümlichen Verlauf nahm. Wir sind also in unserm Rechte, die Mysterien und Moralitäten der Italiener erst in diesem Abschnitt zu behandeln.

Die Mysterien aus dem alten Testamente hiessen *Figure*, die aus dem neuen *Vangelii*, die Glaubensartikel allgemein *Misteri*, einzelne Thaten aus dem Leben der Heiligen *Esempii*, ihr ganzes Leben aber wurde als *Istorie*, oder *Commedie spirituali* vorgestellt. Alle diese Benennungen kommen jedoch nicht auf Titeln, sondern erst im Laufe der Stücke vor, welche den allgemeinen Namen *Rappresentazione* vorantragen.

Anfänglich sehr ernster Bestimmung, als ein Mittel der Belehrung für das gemeine Volk, erhielten die Mysterien bald auch Namen und Charakter der Farcen. Es hielt den ganzen Ernst des Gottesdienstes nicht aus, es wollte belustigende Unterbrechungen haben. Man schaltete denn Gesänge ein in die Gespräche, und

holte den Teufel als Komiker herbei. Das Possenhafte trat später immer noch mehr hervor und machte sich neben der heiligen Tendenz so sehr geltend, dass man nicht nur nach der ernsten Darstellung zur Abspannung des gesteigerten Gefühls eine Posse zum Besten gab, sondern auch in den Mysterien selbst das Trivialste mit dem Heiligen ohne Sinn und Geschmack bis zum Aeussersten vermischte, genau so wie anderwärts. Einige solche burleske Farcen von Caracciolo, welche in Neapel zur Zeit Ferdinand I. aufgeführt wurden, hat Napoli Signorelli beschrieben.

Die ältesten Nachrichten von Darstellungen der Mysterien in Italien reichen bis in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Nach einigen alten Chroniken wurde in Padua zu Ostern 1243 im Prato della Valle ein solches Schauspiel aufgeführt. Auch in Friaul war in den Pfingsttagen 1298 eine grosse Vorstellung des Leidens Christi, der Auferstehung, der Himmelfahrt, der Ausgiessung des h. Geistes und des jüngsten Gerichts, die in dem erzbischöflichen Hofe von der Geistlichkeit aufgeführt wurden. Noch früher, schon 1264, wurde sogar in Rom eine eigene Brüderschaft gegründet, die *Compagnia del Gonfalone*, welche die jährlich in der Charwoche im Coliseo aufzuführende Passion leitete. Die Vorstellungen solcher Brüderschaften dauerten zu Rom bis gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, an andern Orten aber noch länger. Bemerkenswerth ist noch die *Compagnia dei Battuti*, die 1261 in Treviso zu diesem Zweck zusammentrat. Sie hatte die Canonicer der dortigen Kathedrale förmlich verpflichtet, ihr jährlich für die Rolle der Maria und des Engels zwei Geistliche zu liefern.

Der grösste Pomp aber wurde im fünfzehnten Jahrhundert in den heiligen Farcen zu Florenz entfaltet. Jeder der 4 Distrikte der Stadt feierte an vier Tagen im Jahre das Fest seines Schutzheiligen, die ganze Stadt gemeinschaftlich aber das Johannisfest, zu Ehren des allgemeinen Schutzpatrons. Diese Vorstellungen wurden meist in den Kirchen gegeben und dabei der äusserste Prachtaufwand in den Decorationen, dem ganzen Apparat von Maschinen, Feuerwerk, der Anordnung von Tänzen, Gesängen und ganzen Schlachten beobachtet. Zu den ältesten italienischen, uns aufbewahrten Darstellungen in Florenz gehören auch „Abraham und Isaak“ von Feo Belcari, in der Kirche der Santa Maria Maddalena 1449 aufgeführt, und „Barlaam und Josaphat“ von Bernardo Pulci. Allein so wie andere Dichtungsarten verdankte auch diese im fünfzehnten Jahrhundert dem grossen Lorenz von Medici ihre Regeneration, Veredelung und mehr Regelmässigkeit. Andere Städte indess blieben ebenfalls nicht hinter dem Interesse zurück, das man in Florenz an solchen Stücken nahm, wie die feierliche Vorstellung von der Auferstehung Christi in Mailand 1475 beweist, die vor mehr als 80,000 Zuschauern gegeben worden sein soll, wie in

Modena die Aufführung der Mirakel des h. Geminiano, die auf öffentlichem Platz bewerkstelligt wurde.

Aus den Mysterien entwickelten sich dann die Moralitäten, die im fünfzehnten Jahrhundert sehr üblich waren und hier *Fausti* genannt wurden: meist Allegorien, in welchen die aus den Mysterien genommenen allegorischen Personen, wie Glaube, Hoffnung, Tod etc., besonders aber mythologische Figuren agirten. Während aber die Mysterien nur buchstäbliche Darstellungen aus der biblischen Geschichte und Legende waren, brachte bei den mythologischen Personen schon eine Art Charakterzeichnung und ihre bei den Alten so mannigfaltig verflochtene Geschichte eine gewisse Verwickelung oder Art von Plan in die Moralitäten. Nach der allgemeinen Tendenz des Zeitalters und Volkes mussten auch diese Darstellungen burlesk sein, und die Laster erhielten darin die Rolle der Lustigmacher.

Uebrigens ist das eigentliche Drama, das sich theils durch die Mysterien und Moralitäten, theils selbstständig neben ihnen entwickelte, in seinen ersten Erscheinungen seiner ganzen Beschaffenheit nach kaum von diesen zu unterscheiden, die noch heute, wenngleich sehr vermindert und verändert, zur Erbauung und Erheiterung des Volkes dienen; wir brauchen nur an die alljährlich in der Kirche Ara Coeli im Capitol zu Rom stattfindenden Darstellungen der Krippe und der Geburt Jesu zu erinnern[132]).

Dritter Abschnitt.

Narreteien bei gemischten Festen.



Gewissermassen die Mitte haltend zwischen kirchlichen und reinweltlichen Festen führen wir nun, wie wir meinen mit Recht in besonderem Rahmen, die folgenden vor.

I.

Sommerfeier.

Ueber die Feier des Sommers und des damit verbundenen sogenannten Todaustreibens, welches meist Sonntag Lätare oder Mittfasten begangen wurde, stets aber zwischen März und Mai, schöpfen wir aus Schriftstellern wie Jacob Grimm, Preusker, v. Reinsberg-Düringsfeld, Montanus u. a. folgende Nachrichten:

Die Ankunft des Sommers wurde vor Alters festlich begangen. Das Eintreffen desselben erfolgte aber nicht auf einen bestimmten Tag des Jahres, sondern wurde nach zufälligen Zeichen wahrgenommen, auf blühenden Bäumen oder anlangenden Vögeln. Wer „den ersten Viol“ schaute, zeigte es an; das ganze Dorf lief hinzu, die Bauern steckten die Blume auf eine Stange und tanzten darum. Ebenso wird die erste Schwalbe, der erste Storch als Frühlingsbote begrüsst und empfangen. Der Schwalbe Rückkehr feierten schon Griechen und Römer. Noch heute lebt der Gebrauch in Griechenland, dass am 1. März die Jugend zusammenläuft, alle Strassen durchzieht und ein Frühlingslied singt, wobei man eine aus Holz geschnitzte Schwalbe trägt, die, auf einem Cylinder stehend, dabei umgedreht wird. Dass man auch bei uns schon im Mittelalter auf die erste Schwalbe achtete, lehrt die abergläubische Gewohnheit, bei ihrer Erblickung Kohlen aus der Erde zu graben. Das schwedische Landvolk bewillkommt sie mit dreimaligem Jubelruf. Noch im vorigen Jahrhundert waren die Thürmer mancher Städte Deutschlands angewiesen, den nahenden Frühlingsherold anzublasen, wofür ihnen ein Ehrentrunk aus dem Rathskeller verabreicht wurde.

Diese Sommerverkündigung durch Gesänge der Jugend findet noch jetzt oder fand wenigstens in den letzten Jahrhunderten in deutschen und slavischen Ländern fast allgemein statt, und deutet auf uralten Grund. Was die Minnesinger noch in zierlichen Wendungen von dem alten Stuhl und Einzug, der Strasse, Güte und Ehre des königlichen oder göttlichen Sommers ahnen lassen, das wird in den haftenden Sitten des Volkes, die auf die Hauptsache gehen, roh und naiv vervollständigt und erläutert. Die Gebräuche und Lieder sind mannigfalt. Oft wird blos ein Kranz, eine Puppe, ein Thier im Korb herumgetragen und von Haus zu Haus eine Gabe eingefordert. Hier tragen Kinder einen Hahn, dort eine Krähe oder einen Fuchs umher, wie man in Polen zur Neujahrszeit einen ausgestopften Wolf Geschenke sammelnd umträgt. Oft aber bildet die Einsammlung der Gaben nur den Schluss einer voraufgehenden sinnvolleren Handlung, woran auch Jünglinge und Jungfrauen theilnehmen. Ein vermummter Sommer und Winter, jener in Epheu oder Singrün, dieser in Stroh oder Moos gekleidet, treten auf und kämpfen so lange miteinander, bis der Sommer siegt. Dann wird dem zu Boden geworfenen Winter seine Hülle abgerissen, zerstreut, und ein sommerlicher Kranz oder Zweig umhergetragen. Diese Sitte lebt hauptsächlich in Gegenden des mittleren Rheins, jenseits in der Pfalz, diesseits zwischen Neckar und Main, im Odenwald. In der Pfalz singt man:

Trarira, der Sommer der ist da;
Wir woll'n hinaus in den Garten
Und wollen des Sommers warten.
Wir wollen hinter die Hecken,
Und wollen den Sommer wecken.
Der Winter hat verloren
Der Sommer hat gewonnen,
Der Winter liegt gefangen,
Wir schlagen ihn mit Stangen etc.

Anderwärts singt man:

Ja, ja, ja, der Sommertag ist da,
Er kratzt dem Winter die Augen aus
Und jagt die Bauern zur Stube hinaus.

Oder: Violen und die Blumen
Bringen uns den Sommer,
Der Sommer ist so keck
Und wirft den Winter in den Dreck etc.

An einigen Orten ziehen die Kinder mit weissen geschälten Stäben, hölzernen Gabeln und Degen aus, entweder in der Absicht dem Sommer zu helfen und mit auf den Feind loszuschlagen, oder es können auch die Stabträger des Winters Gefolge oder Gesinde darstellen sollen, weil nach altem Gebrauch Besiegte und Gefangene

mit weissen Stäben entlassen werden. Einer aus dem Haufen der Knaben, ein Erwachsener an ihrer Spitze in Stroh gehüllt stellt den Winter, ein anderer mit Epheu verziert, den Sommer vor. Erst kämpfen beide mit ihren Holzstangen, bald werden sie handgemein und ringen so lange, bis der Winter niederliegt und ihm das Strohkleid abgezogen wird. Unter dem Kampf singen die übrigen:

Stab aus, Stab aus,
Stecht dem Winter die Augen aus!

Nach beendigtem Kampf, wenn der Winter in der Flucht ist, wird an einigen Orten gesungen:

So treiben wir den Winter aus,
Durch unsre Stadt zum Thor hinaus,

hin und wieder die ganze Handlung zusammengedrängt in das Geschrei:

Sommer 'rein, Winter 'naus!

Jemehr man sich über den Odenwald zurück dem innern Franken, dem Spessart und der Rhön nähert, pflegten schon jene Worte zu lauten:

Stab aus, Stab aus,
Stecht dem Tod die Augen aus!

und so heisst es: wir haben den Tod hinausgetrieben. Der Tod tritt an die Stelle des Winters; man kann sagen, weil im Winter die Natur schlummert und ausgestorben scheint. Vielleicht hat aber auch frühe schon ein heidnischer Name des Winters der christlichen Vorstellung vor dem Tod weichen müssen.

In tief fränkischen Liedern wird nun aber des Sommers gar geschwiegen und der Gedanke des ausgetriebenen Todes desto stärker hervorgehoben. Landmädchen von 7—18 Jahren in ihrem grössten Putz durchziehen dort die Strassen der ganzen Stadt und Vorstadt; auf oder unter dem linken Arm tragen sie einen kleinen offenen Sarg, aus welchem ein Leichentuch herabhängt; unter dem Tuche liegt eine Puppe. Aermere Kinder tragen nichts als eine offene Schachtel, worin ein grüner Buchenzweig liegt, mit in die Höhe gerichtetem Stiel, woran ein Apfel statt des Kopfes steckt. Ihr eintöniges Lied beginnt:

Heut' ist Mittfasten,
Wir tragen den Tod in's Wasser,
Tragen ihn 'nein und wieder 'raus,
Tragen ihn vor des Biedermanns Haus.
Wollt ihr uns kein Schmalz nicht geben,
Lassen wir euch den Tod nicht sehen;
Der Tod der hat ein' Panzer an.

Aehnliche Gebräuche und Lieder herrschten im übrigen Franken, in Thüringen, Meissen, Voigtland, Schlesien und Lausitz. Der Eingang des Liedes wechselt:

Nun treiben wir den Tod aus,
Den alten Weibern in das Haus.

Oder: Hinter's alte Hirtenhaus.

Hernach: Hätten wir den Tod nicht ausgetrieben,
Wär' er das Jahr noch inne geblieben.

Gewöhnlich wurde eine Puppe, ein Stroh- oder Holzbild herumgetragen, in's Wasser, in einen Tümpel geworfen oder verbrannt; war die Figur weiblich, so trug sie ein Knabe, war sie männlich, trug sie ein Mädchen. Man stritt darum, wo sie gemacht und gebunden werden sollte; aus welchem Haus sie hervorgebracht wurde, in dem starb das Jahr über Niemand. Die den Tod weggeworfen hatten, liefen schnell davon, aus Furcht, dass er sich wieder aufraffe und hinter ihnen herkomme. Begegnete den Heimkehrenden Vieh, so schlugen sie es mit Stäben, glaubend, dass es dadurch fruchtbar werde. In Schlesien wurde häufig ein blosser Tannenbaum mit Strohketten, gleichsam gefesselt, umhergeschleppt. Hin und wieder trug ein starker Mann, mitten unter Kindern, einen Maienbaum. In der Altmark haben die Wendendörfer bei Salzwedel folgenden Brauch bewahrt: Knechte und Mägde binden auf Pfingsten von Tannenzweigen, Stroh und Heu eine grosse Puppe, der sie so viel als möglich menschliche Gestalt geben. Reich mit Feldblumen bekränzt wird die Puppe auf einer bunten Kuh befestigt und ihr zuletzt eine aus Ellernholz geschnitzte Pfeife in den Mund gesteckt. So führt man sie in's Dorf, wo alle Häuser Ein- und Ausgang sperren und jeder die Kuh aus seinem Hofe wegjagt, so lange, bis die Puppe herabfällt oder in Stücke geht.

Aus der Schweiz haben wir ein Volksspiel in Reimen, die schwäbische Herkunft verrathen und ein Kampflied zwischen Sommer und Winter enthalten. Den Sommer stellt ein Mann im blossen Hemd dar, in der einen Hand einen mit Bändern und Früchten geschmückten Baum, in der andern einen vielfach gespaltenen Knüttel haltend. Der Winter trägt warme Kleider und einen gleichen Knüttel; beide schlagen einander auf die Schultern, dass es laut patscht; jeder rühmt sich und schilt den andern. Zuletzt weicht der Winter und erkennt sich für besiegt. Solch' eines Wettstreits wird auch aus Bayern gedacht. Der Winter ist in Pelz gehüllt, der Sommer führt einen grünen Zweig in der Hand, und der Streit endet damit, dass der Sommer den Winter zur Thür hinauswirft. In Oesterreich findet Grimm den Gebrauch nicht erwähnt, doch — fährt er fort — scheint er in Steier und dem angrenzenden Kärntnischen Gebirg bekannt. Die Burschen theilen sich in zwei

Haufen, einer trägt Winterkleider und Schneeballen, der andere grüne Sommerhüte, Gabeln und Sensen. Nachdem sie sich eine Weile vor den Häusern gestritten haben, singen sie zuletzt vereint den Preis des siegenden Sommers. Das geschieht im März oder auf Mariä Lichtmesse.

Einige der angegebenen Landschaften haben im letzten Jahrhundert das alte Fest dieser Sommerverkündigung durch Besiegung des Winters untergehen lassen, einige noch gegenwärtig erhalten. Frühere Jahrhunderte mögen es in andern deutschen Reichen gesehen haben, in welchen es selbst nicht historisch nachzuweisen ist.

In Burgebrach wurde zur Sommerfeier ein Gericht gehalten, bei welchem zwölf junge Frauen die Richter waren. Vor ihnen stand eine ausgestopfte, verlarvte Menschenfigur, welcher alle von Andern begangene Vergehungen auf den Hals gebürdet wurden. Sie hatte zwar einen Vertheidiger, aber sie wurde trotz aller Vertheidigung verbrannt.

Ein noch rein erhaltenes, völlig deutsches Fest — heisst es bei Montanus — ist das des Frühlingseinzuges, das in der Pfalz und in Schwaben zu Mittfasten gefeiert wird. Im Bergschen und überhaupt am Niederrhein fand es um Ostern statt. In andern Gegenden war es von der Ankunft der Schwalben, der Nachtigallen oder des Kukuks bedingt. Besonders sinnreich sind die Aufzüge und Lieder bei diesem Volksfeste. Die Bewohner ziehen am Festtage aus Dorf und Stadt hinaus auf die Wiesen. Einige Burschen, mit Stroh bekleidet, stellen den Winter vor, den Winterkönig mit der Strohkrone und dem hölzernen Schwerte an der Spitze. Andere in grünen Kleidern, voran der Sommerkönig mit der Blumenkrone, mit Moos oder mit Epheu bedeckt, bringen den Frühling. Erst singen die Chöre aus der Ferne einander entgegen, dann immer näher. Dann kämpfen sie, indem der Winter mit Häcksel und Asche, der Sommer mit grünen Blättern und Blumen wirft. Dieser erhält den Sieg. Der Winter flieht, und die ihn vorstellenden Knaben werfen die Strohkleider in den Bach oder in ein dazu angeschürtes Feuer, das sie singend und jubelnd umtanzen. Dann folgen im Dorfe Gelag und Tanz. Im Berg'schen Lande, wo sich sonst so viel Alterthümliches erhalten hat, ist dies Fest durch die Polizei abgestellt worden. Im Dorfe Schlebusch sah man es noch 1847 im alten Style und mit allgemeinster Theilnahme begehen; das Jahr 1848 hat es aber umgestossen.

Den Tod haben wir ausgetrieben,
Den Sommer bringen wir wieder:

Unter steter Wiederholung dieser gesungenen Worte, lesen wir bei Preusker, zogen Alt und Jung des Dorfes Königshayn bei Görlitz wieder nach Hause, wenn man nach uralter Sitte und noch bis in die letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts alljähr-

lich am Sonntag Lätare, mit Fackeln von Stroh aus dem Dorfe nach dem Todtensteine gezogen war und sie auf diesem angezündet hatte. Diese Sitte war früher an jenem Tage, der deshalb auch der Todtensonntag hiess, an vielen Orten Sachsens, Böhmens, Schlesiens etc. gewöhnlich, obschon mit manchen Abänderungen. In manchen Gegenden wurden von den jungen Leuten beim Herumziehen kleine Geschenke gesammelt und nach beendigtem Zuge zu Tanz und anderer Belustigung verwendet. Im Voigtlande sangen dabei die Kinder:

Wir alle, wir alle kommen 'raus,
Und tragen heute den Tod 'naus,
Komm Frühling wieder mit uns in das Dorf,
Willkommen, lieber Frühling!

In Nieder-Bielau in Schlesien lautet es in dortiger Mundart, wenn die jungen Leute zurückkehrten:

A Tud da hob'n wir ausgetrieba,
A liba Summer breng'n wir wieda;
A Summer und a Möja,
Blümla mancherlea.

In Görlitz wurde noch bis 1793 der Winter-Strohmann in die Neisse geworfen. In Bautzen feierte man bis 1523 ein ähnliches Frühlingsfest am 22. Februar, wobei man alte Fässer auf dem Markt angezündet, und eine Procession mit Lichtern durch die Strassen hielt, deren Schluss sich mit dem vom Schulmeister lateinisch gesprochenen Worten endigte: der Frühling kommt. Weit später fand noch das Tragen eines Strohmannes auf den Protschenberg statt. In Radeberg wurde bis 1745 ein Jahr um's andere am Lätare-Sonntag ein Strohmann oder ein Strohweib auf das Abenteuerlichste mit Bändern, Lappen, Kränzen und einer Werg-Perücke angeputzt, auf einer Stange durch sämmtliche Strassen der Stadt getragen. Jung und Alt zog unter Absingung eines Verses vom Todaustragen nach Hause. Auf der sogenannten Todtenwiese wurde die Figur zerrissen und in den Röderfluss geworfen, worauf Alles unter fröhlichen Gesängen heimkehrte. In manchen Lausitzischen Orten gingen auch ein Knabe als Winter und ein Mädchen als Frühling costümirt dem Bilde voraus und hielten passende Dialoge, worauf abwechselnd singend der Chor einfiel. In Leipzig soll man früher bei diesem Gesange auch die Todesgöttin Marzana erwähnt haben; im siebzehnten Jahrhundert wurde zwar noch eine Strohpuppe in's Wasser geworfen, aber es nahmen nur noch Mädchen von üblem Rufe daran Theil, so weit war das Fest schon im Ansehen gesunken. Im Amte Schwarzburg pflegten die Knaben und Mädchen eine von Birkenrinde verfertigte menschliche Figur in's Wasser zu werfen.

Den vierten Sonntag (*Lätare*), erzählt Reinsberg-Düringsfeld, nennen die Czechen *druzbadlince*, *druzbadlná nedele* oder *druzebná*, *druzná nedele*, geselligen Sonntag, vielleicht von den Umzügen der Kinder zur Feier der Wiederkehr des Frühlings oder Sommers, welche bei den Deutschböhmen Veranlassung geworden sind, diesen Sonntag Todtensonntag zu nennen. In den böhmischen Urkunden wird der Tag meist Mittfasten oder „*nedele Laetare*" genannt. Der Name *nedele smrtelná* dagegen bezeichnet nicht wie der Todtensonntag in allen germanisch gewordenen slavischen Gegenden den Sonntag *Laetare*, sondern den Sonntag darauf. Auch die Gebräuche, welche sich auf den Todtensonntag beziehen, finden demgemäss bei den Deutschböhmen am vierten, bei den Czechen am fünften Fastensonntag statt. Da sie jedoch nur wenig von einander abweichen, ist es, um Wiederholungen zu vermeiden, nothwendig, sie zusammen zu behandeln.

Schon am Sonnabend vor dem Todtensonntag gingen früher erwachsene Mädchen weissgekleidet nach Sonnenuntergang hinaus in den Wald, um eine hübsche kleine Fichte, Tanne oder Kiefer zur Feier des nächsten Tages zu holen. Unter dem Wechselgesang:

„Lito, Lito, Lito!	Sommer, Sommer, Sommer!
Kdes tak dlouho bylo?"	Wo warst du so lange?
„U studánky, u studánky,	„War beim Wasser, war beim Wasser,
Ruce nohy mylo."	Wusch die Händ' und Füsse."
Fiala, ruze,	Veilchen, Rose,
Kvisti nemuze	Können nicht blühen
Az ji Perum pomuze atd.	Bis Perun ihnen hilft u. s. w.

schnitten sie ein grünes ungefähr anderthalb Ellen langes Bäumchen ab, schälten unten die Rinde ab und liessen oben eine Elle lang die Zweige daran, welche sie mit ausgeblasenen Eiern behingen. An der Krone befestigten sie eine aus Lumpen gemachte weisse Puppe in Frauengestalt, die sie gleich den Zweigen mit rothen und weissen Bändern schmückten. Dieses so verzierte Bäumchen wurde *Ljto* genannt, und damit zogen nun mit der Morgendämmerung entweder sie selbst, oder kleinere Mädchen in weissen Kleidern von Haus zu Haus im ganzen Dorfe herum. Dieser Umzug mit dem *Lito* hat sich bis zum heutigen Tage erhalten. Nur gehen die Mädchen, um mehr zu erhalten, gewöhnlich jedes einzeln mit einem schönverzierten Bäumchen herum. In einigen Gegenden hängt eine weibliche Puppe, welche den Tod vorstellen soll, am Bäumchen, in andern eine Abbildung des Todes. Im Berauner, Pilsener und Rakonitzer Kreise, besonders um Zwikowec herum, tragen die Kinder nur die weisse Frau an einer Rolle auf der Hand und haben keinen Baum. In manchen Orten wird von den Burschen und Mädchen Baum und Tod in der Nacht vor dem Todtensonntag zurechtgemacht, und dann ziehen

vor Sonnenaufgang zuerst die Knaben mit dem Tod, und nach ihnen die Mädchen mit dem *Lito* im Dorfe herum. In der Umgegend von Neustadt an der Mettau wird der Tod erst am Nachmittag nach dem Segen auf irgend einem Anger, in einem Garten oder einer Scheuer aus altem Stroh gemacht. Einige Stöcke dienen ihm als Arme und Beine, das Gesicht wird aus alter weisser Leinwand gemacht, der Kopf mit einer alten Mütze bedeckt oder mit einem weissen Tuch umwunden und der Körper in alte Kleidungsstücke gesteckt. Ist die Figur so herausgeputzt worden, tanzen die jungen Leute Hand in Hand um sie herum und singen, sie verspottend:

Smrtholko, smrtholko!	Todtenmädchen, Todtenmädchen,
Coz jsi nám prinesla?	Was hast du gebracht uns?
Cervené vejce?	Röthliche Eier,
Zluté mazance?	Gelbliche Kuchen?
Jaky je to mazanec	Wer will Eierkuchen wol,
Bez koreni, bez vajec?	Ohne Gewürz und Eier versuchen?

Oder:

Smrtonosko, Smrtonosko!	Todtenbringerin, Todtenbringerin.
Proc tu tak dlouho byvás?	Wo verweilst du so lang?
U studánky, u studánky,	Wuschest Hände du und Füsse
Ruce nohy myvas?	Dir im Wasser am Uferhang?

Haben sie genug gesungen und gesprungen, so beginnen sie ihren Umzug durch die Stadt und singen:

Smrti, smrti z mesta,	Den Tod, den Tod aus dem Ort,
Nové léto do mesta,	Den neuen Sommer in den Ort,
Vitej léto libezné	Der Sommer lieblich weht,
Obilicko zelené,	Grün das Getreide steht.
Co nám léto prinese,	Was der Sommer uns bringt,
Smrt nám to zas odnese.	Das der Tod uns nimmt,
Fiala, ruze atd.	Veilchen, Rose, u. s. w.

Zuletzt tragen sie den Tod auf die Brücke, um ihn von dort hinunter in's Wasser zu werfen, oder sie gehen mit ihm auf einen Felsen und stürzen ihn von oben herab, wo die Knaben ihn dann gänzlich zerschlagen und die Ueberreste in's Wasser werfen. Anderwärts ersäuft man den Tod beim Untergang der Sonne, und dann erst begeben sich die Mädchen in den Wald, hauen sich ein junges Bäumchen mit einer grünen Krone ab, hängen eine weibliche Puppe daran, putzen alles mit rothen, weissen und grünen Bändern aus und ziehen nun mit dem *Lito* oder Sommer in Procession in die Stadt oder das Dorf, indem sie singen:

Smrt' plove (plyne) po vode,	Im Wasser schwimmt der Tod,
Nové léto k nám jede,	Der Lenz kommt uns besuchen,
S cervenyma vejci,	Mit Eiern, welche roth,
S zlutyma mazanci atd.	Mit gelben Eierkuchen.

Oder:

Smrt' jsme vynesly ze vsi (mesta),	Den Tod trugen wir aus dem Dorfe,
Nové léto nesem do vsi (mesta);	Den Sommer tragen wir in's Dorf,
Co nám léto prinese,	Was uns der Sommer bringt,
Zima nám to odnese,	Das uns der Winter nimmt,
Radujte se báby,	Freut Euch, alte Mütter,
Ze jsme vám smrt odnesly	Dass den Winter wir weggetragen
A nové léto prinesly,	Und den Sommer herbeigetragen.

Zum Schluss der Festlichkeit legen die Knaben und Mädchen alle Gaben, die sie beim Umgang mit dem Tod und dem Sommer erhalten haben, zusammen, und vergnügen sich damit oft bis zum Sonnenaufgang in einem Wirthshaus oder einer Schänke.

In der Umgegend von Chrudim versammeln sich die Knaben beim Richter und machen den Tod, indem sie zwei Stangen, eine längere und eine kürzere, in Kreuzform zusammenbinden. An den obern Theil binden sie einen Kopf mit einer weissen Larve, an dem Kopfe wird ein Hemd befestigt, dessen Oberärmel bis auf die Enden der Querstange reichen, an einer Hand manchmal eine Sichel. Ist die Figur fertig, trägt man sie zum reichsten Wirthe, von wo aus die Knaben sie am Sonntag früh mit Musik und zahlreicher Begleitung abholen und je nach der Localität an einen Bach oder einen Teich tragen. Dort stellen sie sich in einer Reihe auf, der Tod wird in's Wasser geworfen, alle stürzen ihm nach. Hat einer ihn erhascht, darf Niemand mehr in's Wasser. Wer gar nicht oder zuletzt hineinkam, stirbt noch im Laufe des Jahres und muss zum Zeichen, dass er zum letztenmale dieser Belustigung beiwohnte, auf dem Rückwege den Tod tragen, der alsdann verbrannt wird. Bei Schönfeld und andern Orten wird „der Türke hinter die Stadt gejagt" und zugleich die h. Margaretha um einen frühen Sommer gebeten. In Desky werfen die Kinder den Tod in einen Teich, der Adam heisst, binden ihm, damit er unter dem Wasser bleibe, einen Stein um den Hals und sagen dann, sie haben den Tod dem Adam gegeben. In Tábor wird der Tod zuletzt nach Klokot getragen und dort vom Felsen herab in's Wasser geworfen, wobei man singt:

Smrt' plove po vode,	Der Tod schwimmt auf dem Wasser,
Nové léto k nám jede,	Der Sommer ist bald hier,
Smrt' jsme vám odnesly,	Wir trugen fort den Tod euch,
Nové léto prinesly,	Den Sommer brachten wir,
A ty, svatá Markyto,	Und du, heil'ge Marketa,
Dej nám dobré léto,	Gib uns ein gutes Jahr,
Na psenicku, na zito atd.	Für Weizen und für Roggen u. s. w.

An andern Orten noch führen sie den Tod bis an's Ende des Dorfes. Dabei wird gesungen:

Nesem nyni smrt z vesnice,	Wir tragen den Tod jetzt aus dem Dorf,
Ale novy rok do vesnice,	Das neue Jahr aber in das Dorf —
Vitáme te, prijemné jaricko,	Wir heissen dich, lieblicher Lenz, willkommen,
Vitáme te, zelená travicko.	Wir heissen dich, grünes Gras, willkommen.

Hinter dem Dorfe errichten sie einen Scheiterhaufen, zünden ihn an nnd verbrennen den Strohmann unter Schimpfworten und Schmähungen. Dann ziehen sie zurück und singen:

Smrt' jsme byli odnesli,	Den Tod, den haben wir weggetragen,
Zivot jsme zpet prinesli,	Und das Leben brachten wir wieder,
Zivot se ubytoval do vesnicky,	Einquartiert hat sich's im Dorfe,
Protoz veselé zpívejte pisnicky.	Darum singet fröhliche Lieder.

In der Gegend von Böhmisch-Aicha (*Dub Cesky*) und Kolin lautet das Lied beim Umzug:

Smrt' neseme ze vsi,	Den Tod tragen wir aus dem Dorf
Léto nesem do vsi atd.	Den Sommer tragen wir in's Dorf.
Budtez selky vesely.	Seid vergnügt, Bäuerinnen,
Smrt' jsme vám juz odnesly,	Den Tod trugen wir von hinnen,
Nové léto prinesly.	Um dafür den Sommer zu bringen,
By se sedláci zenily,	Um die Bäuerinnen werben
Selky aby jim pomrely.	Sollen die Bauern, dass sie ihnen sterben.

Dann trägt die männliche und weibliche Jugend, jede für sich, den Tod in den Wald, wo sie ihn drei Mal an eine Eiche schlagen, um ihn entzwei zu machen. Gelingt das den Mädchen eher als den Knaben, so glaubt man, dass in dem Jahre mehr Männer als Frauen, ist es umgekehrt, mehr Frauen als Männer sterben werden.

An vielen Orten wird der Tod in einem Garten, auf einer Wiese, auf dem Acker oder hinter einer Scheuer feierlich in der Erde verscharrt, während man dabei singt:

Mareno, Mareno!	Marena, Marena!
Za koho jsi umrela?	Für wen bist du gestorben?
Ne za ny, ne za ny,	Für sie nicht, für sie nicht,
Ale za ty neverné krestany.	Für alle ungläubigen Christen.

An einigen Orten des Königgrätzer Kreises verstecken die Mädchen ihren „Sommer“, der einer Ostergerte gleicht, unter der Schürze und warten damit hinter irgend einer Thür oder einem Thorweg die jungen Burschen ab, um sie dort zu schlagen. Anderwärts schlagen die Frauen ihre Männer mit dem Sommer, indem sie schreien: „*Koledy dej, koledy dej, koledy dej!*“ Gieb was, gieb was, gieb was! Das Geschenk, womit der Mann und der junge Bursche sich von der ferneren Bekanntschaft mit diesem

Sommer loskaufen müssen, besteht in Aepfeln. Daher trägt in den Gegenden, wo das Schlagen mit dem Sommer Sitte ist, jeder junge Bursche am Todtensonntag Aepfel bei sich, um die Mädchen, die ihn mit dem Sommer erwarten, damit beschenken zu können. Im Riesengebirge geht am sogenannten „schwarzen Sonntag" der junge Nachwuchs des weiblichen Geschlechtes Nachmittags, wenn die Witterung es erlaubt, mit einem Fichtenbäumchen herum, an dessen Zweigen Eierschalen und Bänder befestigt sind. Man nennt das „Sommergehn". Auch Knaben gehen mit solchen Bäumchen und aus Weide geflochtenen Peitschen in der Hand durch die Dörfer, necken und schlagen die ihnen begegnenden Mädchen und fordern unter eigenen Benennungen ein Geldgeschenk von ihnen. In der Umgegend von Libochowic an der Eger führen die Mädchen in weissen Kleidern, mit rothen Bändern und vergoldeten Sternchen im Haare und mit den ersten Frühlingsblumen, wie Veilchen und Masslieben, geschmückt, eine sogenannte Königin (*královna*), die mit Blumen bekränzt ist, im Dorfe herum. Während des Umzuges, der sehr feierlich vor sich geht, darf keines der Mädchen still stehen, sondern alle müssen sich fortwährend singend drehen. Die Königin verkündet in jedem Hause die Ankunft des Frühlings und wünscht den Bewohnern Glück und Segen, wofür sie einige Geschenke erhält. Ein Gebrauch schreibt vor, am Todtensonntag Erbsen zu rösten, die *pucálka*, Bröselerbsen heissen, und davon Jedem, der in die Stube kommt, wenigsten einen Löffel voll zu geben, dann gedeihen im kommenden Jahre die Erbsen.

Die Sorben in der Oberlausitz, erfahren wir weiter bei Grimm, fertigen das Bild aus Stroh und Hadern; die die letzte Leiche gehabt, muss das Hemde, die letzte Braut aber den Schleier und die übrigen Lumpen dazu hergeben; das Scheusal wird auf eine hohe Stange gesteckt und von der grössten, stärksten Dirne in vollem Lauf fortgetragen. Dabei singen Alle: *lecz hore, lecz hore! jatabade woko pan dele! pan dele!* (d. i.: Fliege hoch, fliege hoch, drehe dich um! fall nieder, fall nieder!) Alle werfen mit Steinen und Holzstücken nach ihm; wer den Tod trifft, stirbt das Jahr über nicht. So wird das Bild zum Dorfe hinaus an ein Wasser getragen und darin ersäuft. Oft bringen sie auch den Tod bis zur Grenze des nächsten Dorfes und werfen ihn hinüber; Jeder bricht sich ein grünes Zweiglein, das er auf dem Heimwege fröhlichen Muthes trägt, bei Erreichung des Dorfes aber wieder von sich wirft. Zuweilen läuft ihnen die Jugend des benachbarten Dorfes, über dessen Grenze sie den Tod gebracht hatten, nach, und wirft ihn zurück, weil ihn Niemand dulden will; hierum gerathen sie leicht in Wortwechsel und Schläge. An andern Lausitz'schen Orten sind blos Frauen mit dieser Todaustreibung beschäftigt, und leiden dabei keine Männer. Alle gehen des Tages in Trauerschleiern und binden eine Puppe aus Stroh, der sie ein weisses Hemd überziehen,

in die eine Hand einen Besen, in die andere eine Sense geben. Diese Puppe tragen sie singend und von steinwerfenden Buben verfolgt, zur Grenze des nächsten Ortes, wo sie sie zerreissen. Darauf hauen sie im Wald einen schönen Baum, hängen das Hemd daran, und tragen ihn heim unter Gesängen. Dieser Baum ist ohne Zweifel Sinnbild des eingeführten Sommers statt des ausgetragenen Todes. Solch' ein geschmückter Baum wird auch sonst von Knaben, nach dem sie den Tod fortgeschafft haben, im Dorfe herumgetragen, und dabei sammeln sie Gaben ein. Anderwärts tragen sie die Puppe herum, Geschenke fordernd, und hin und wieder lassen sie das Strohungethüm den Leuten in die Fenster gucken: in einem solchen Hause wird der Tod das Jahr über Jemand abholen, doch kann man sich mit Geld lösen, und die Vorbedeutung zeitig abwenden. Zu Bielsk in Podlachien ersäufen sie auf Todtensonntag einen aus Hanf oder Halm geflochtenen Götzen, nachdem er durch die Stadt getragen ist, in einem nahen Sumpf oder Weiher, und singen dazu mit klagender Stimme:

Smierc wieie sie po plotu,
Szuckaiaz klopotu:

Der Tod naht am Zaun, den Strudel suchend. Dann laufen sie eilends heim, und wer dabei fällt, muss das Jahr über sterben.

Die im nördlichen Deutschland, in Skandinavien und England üblichen Maifeste bedeuten ebenfalls eine Sommerfeier. So bildeten in Schweden und Gothland die jungen Leute zwei Parteien Reiterei; der Anführer der einen, der Winter, ist dabei mit Pelz bekleidet und einem Spiesse bewaffnet, der andere, der Blumengraf, geht leicht einher, mit Laub und Blumen geschmückt. Bei dem stattfindenden Scheingefecht wirft der Winter und seine Partei mit Schneeballen, Eisklumpen und Asche um sich, der Sommer mit seinen Leuten mit grünen Zweigen und Laub, bis das umstehende Volk dem letztern den Sieg zugesprochen hat.

Weniger oder gar nicht komisch, sondern nur festlich, sind die Maispiele anderwärts. Wieder einschlagend für uns aber ist die in Italien und Spanien herrschende Sitte, am Lätaretage eine Puppe zu binden, welche das älteste Weib im Dorfe vorstellt, von dem Volk, zumal den Kindern, hinausgeführt und mittenentzwei gesägt wird. Dasselbe war in Kroatien, ja auch in Krain üblich.

Bei den alten Persern existirte ein ähnliches Fest, welches das Abschiednehmen des Winters vorstellen sollte. Es wurde im Frühlinge gefeiert, um die Zeit, wo Tag und Nacht gleich sind, und hiess Kausa Nischin, oder die Bartlosigkeit eines alten Mannes, der sitzt oder reitet. Es ritt nämlich ein alter unbärtiger und einäugiger Mann auf einem Esel oder Maulesel, hielt in der einen

Hand einen Beutel, in der andern eine Peitsche und einen Fächer. So prangte er durch die Gassen; Vornehme und Geringe, die königliche Familie so gut als der Bettler, folgten ihm nach. Unter andern Possen, die dieser Haufe mit dem alten Manne trieb, war auch, dass sie ihn bald mit kaltem, bald mit warmem Wasser bespritzten, und er schrie dann immer gurma! gurma! (heiss! heiss!) fächerte sich oft, theilte auch häufig an die, die ihn nicht in Ruhe liessen, Schläge aus. Ihm stand jede Bude, jedes Haus offen; wer ihm nicht gleich ein Stück Geld reichte, dem konnte er, wenn er mit Waaren ausstand, seine Waare nehmen, oder sonst ihm, wäre er auch der Vornehmste gewesen, das Kleid mit einer Mischung von Tinte, rother Erde und Wasser, die er in einem Topfe bei sich führte, bewerfen. Allein Jeder wartete schon im voraus auf ihn in der Hausthüre, und man gab ihm willig, sobald er nur nahe kam. Das, was er von der Zeit seines Auszuges bis zur ersten Betstunde einnahm, musste an den König oder den jedesmaligen Statthalter in den Städten, wo der König sich nicht selbst aufhielt, abgeliefert werden. Dieser Umstand scheint zu verrathen, dass dazu ein gewisser Aberglaube Anlass gegeben, denn sonst ist nicht abzusehen, was auch alles, was der arme Mann sammelte, Personen von hohem Range hätte helfen können. Was er von der ersten Betstunde bis zur zweiten zusammenbrachte, das gehörte ihm selbst, und dann hatte sein Aufzug ein Ende. Hierauf musste er sich geschwind von der Strasse machen; denn wer ihm nach dieser Zeit noch würde begegnet sein, hätte ihn derb abprügeln können, ohne dass er hätte klagen dürfen.

An diesen Beispielen komischer Sommerfeier lassen wir uns hier genügen. Die in neuester Zeit, namentlich in grösseren Städten Mitteldeutschlands von uns beobachteten sogenannten Sommerfeste mit Caroussels für Kinder, Vermummungen, Karikirung alter Institutionen, wie z. B. der ehemaligen Stadtsoldaten, Hahnenschlag, Sackhüpfen, Illumination etc., sind weiter nichts als Speculationen öffentlicher Wirthsgärten auf die Vergnügungsucht, bedeutungslos, und willkürlich bald in der Mitte des Sommers, bald zu Ende desselben veranstaltet[133].

II.

Das Ackerfest.

In mehreren Ortschaften Böhmens, z. B. in Chudenic, Kozomysl, Strejcakowic u. a. feiert man den 13. März als den Beginn des Ackerns. Die jungen Leute versammeln sich an einem vorherbestimmten Ort in der Gemeinde, hüllen Einen aus ihrer Mitte von Kopf bis zu den Füssen in langes Roggen- und Weizenstroh, stülpen ihm eine aus Stroh geflochtene zuckerhutähnliche Mütze auf den Kopf, binden ihm eine Larve vor oder machen ihm das Gesicht schwarz, damit er nicht zu erkennen sei, und führen ihn dann mit Musik und Gesang lärmend und jauchzend durch das ganze Dorf. In jedem Hause tanzen sie entweder im Hofe oder auch in der Wohnstube mit dem Strohmann und den Mädchen, die im Gehöfte wohnen, singend herum, worauf sie sich von dem Herrn und der Frau vom Hause mit einem langen auf Ackersegen zielenden Wunsch verabschieden, der mit einigen Geldstücken, mit Eiern etc. vergolten wird. Ist der Zug im letzten Gehöft des Dorfes gewesen, begiebt er sich in das Wirthshaus, wo die verschiedenen Gaben vertheilt oder zu gemeinsamem Mahl verwendet werden, an welchem gewöhnlich nur die jungen Burschen und Spielleute theilnehmen. Mitunter werden aber auch die Hauswirthe mit ihren Frauen und Töchtern dazu eingeladen, und dann wird bis zum Morgen geschmaust, gejubelt und gesungen[134]).

Ganz im Aussterben begriffen ist

III.

Das St. Johannisfest,

zwar an vielen Orten begangen, vornehmlich von der Jugend, aber sehr matt, und seiner groteskkomischen Beimischung längst beraubt.

Wie bedeutend dieses Fest in früherer Zeit gewesen, geht schon aus den Predigten der Heidenbekehrer und der frühesten Bischöfe hervor, welche gegen dasselbe als heidnischen Unfug eifern. Der h. Eligius mahnt im siebenten Jahrhundert die Deutschen davon ab, dass sie in dem Johannisfeste die Sonnewendlieder oder andere teuflische Gesänge (*choraulas vel cantica diabolica*) und Tanz und Sprünge üben, und Bischof B u r c h a r d I. von Worms wiederholt dies Verbot in seinem Beichtspiegel vom Jahre 1024. Das

ganze Mittelalter hindurch wiederholte Verbote hatten jedoch jene Festlichkeiten nicht gänzlich abzustellen vermocht, und an einigen Orten gaben die Priester den am Vorabende angezündeten Feuern und das Umtanzen derselben sogar kirchliche Weihe. Im Berg'schen pflegte man Pferdeköpfe in diese Feuer zu werfen und darin zu verbrennen[135]).

Endlich weise ich noch hin, auf

IV.
Das Erntefest.

Die alten Germanen kannten den Herbst als Jahreszeit nicht; er hatte weder Bedeutung noch Namen. Doch als die römische Eintheilung des Jahres auch in Deutschland eingebürgert wurde, setzte man den Namen des Erntefestes für den italischen Autumnus.

Das Erntefest war früher eines der Hauptfeste im Jahre und bei reichem Getreidesegen wol das freudigste. Im christlichen Mittelalter mit der Kirchweihe verbunden, wurde es vieler Ausschweifungen halber durch bischöfliche und weltliche Gebote wieder davon getrennt. Die verschiedenen reichen und mannigfaltigen Begehungen zu schildern, jetzt sehr armselig und zusammengeschrumpft, können wir uns ersparen. Charakteristisch ist aber bei diesem Feste das abermalige Erscheinen von Pferdeköpfen, namentlich bei rheinischen Erntefesten. Den Pfaffen gereichte dies vielfach zum Anstoss. So eiferte ein Pfarrer Magerus im Jahre 1788, dass die Dorfburschen einen Pferdeschädel mit Katzendärmen überspannten und neben dem Hackebret darauf schnurrten „zu teuflischem Halloh und Hopsa“[136]).



Vierter Abschnitt.

Komische Feste und Possen bei weltlichen Gelegenheiten.



I.

Fürstliche Einzüge und Feierlichkeiten mit Mysterien.

Die Mysterien und andere Feierlichkeiten derselben fanden in alten Zeiten solchen Beifall, dass man sie sogar bei dem Einzuge fürstlicher Personen gleichsam nothwendig erachtete. Eine vollständige Aufzeichnung derselben würde den Geist der verschiedenen Jahrhunderte und den Geschmack der Nationen an Lustbarkeiten und Pracht trefflich charakterisiren. Sie waren zugleich eine Ehrenbezeigung, wenigstens in Frankreich, die man nur souveränen Königen und Königinnen bewilligte, und andern fürstlichen Personen, die ihnen an Macht und Würde nicht gleich kamen, verweigerte. Als Jacob der V., König von Schottland, im Jahre 1536 zu Paris Magdalena, die älteste Tochter Franz I., heirathete, wurden ihm alle gewöhnlichen Ehrenbezeigungen erwiesen, die Mysterien aber ausdrücklich ausgeschlossen, weil man ihn für geringer hielt, als den König von Frankreich[137]). Als dagegen Kaiser Karl V. nach Frankreich kam, wurden bei seinem Einzuge in allen Städten Mysterien vorgestellt, wovon noch die Beschreibungen derselben zu Poitiers, Orleans und Paris vorhanden sind. Diese Mysterien waren aber blos stumme Vorstellungen, ausser dass mitunter etwas weniges geredet wurde, wodurch sie sich also von den dramatischen Mysterien unterscheiden, welche die Passionsbrüder spielten.

Eine der ältesten dieser Mysterien, so weit ich sie kenne, findet man im Jahre 1313 unter Philipp IV., König von Frankreich. Derselbe hatte auf dem Concil zu Vienne versprochen, in Gesellschaft seiner Söhne und Brüder einen Kreuzzug nach dem Orient vorzunehmen. Einige zwischen den Franzosen und Engländern in Guyenne entstandene Zwistigkeiten hielten die Vollziehung seines Entschlusses auf. Er bemühte sich aber um schleunige Tilgung derselben, und lud deshalb den König von England nach Poissy ein, wo er sich mit ihm verglich. Beide Monarchen

reisten hierauf mit einander nach Paris, und wohnten daselbst am Pfingstfest einer grossen Versammlung der Vornehmsten des Reichs bei, in welcher Philipp seine drei Söhne und viele andere Herren zu Rittern schlug. Die Ceremonie dauerte drei Tage lang, und die damals lebenden Schriftsteller können die dabei verschwendete Pracht nicht lebhaft genug schildern. Allen Grossen des Reichs, den Damen, Rittern, Bannerherren, Schildhaltern und Hofbedienten gab man, nach dem damaligen Gebrauch, neue Röcke. Man erzählt, dass alle Personen bei Hof täglich dreimal ihren Anzug änderten, wovon immer einer prächtiger war als der andere. Alle Zünfte der Hauptstadt erschienen nach ihrer Art gekleidet, jede mit den Kennzeichen und Zierathen ihrer Kunst. Alle Strassen der Stadt waren tapeziert, und Abends wurden sie durch eine grosse Menge Fackeln erleuchtet. Man errichtete Schaubühnen, mit prächtigen Vorhängen geziert, wo mancherlei Spiele oder „Feereien" vorgestellt wurden. Hier sah man, wie Gottes Sohn Aepfel ass, wie er mit seiner Mutter scherzte, wie er mit seinen Aposteln ein Paternoster betete, wie er die Todten erweckte und richtete. Dort hörte man die Seligen im Paradiese in Gesellschaft von ungefähr 90 Engeln singen, und die Verdammten in schwarzer und stinkender Hölle wehklagen, mitten unter mehr als hundert Teufeln, die über ihr Unglück lachten. Hier wurden allerhand Stücke aus der h. Schrift vorgestellt, der Zustand Adams und Evas vor und nach ihrem Fall, die Grausamkeit des Herodes, die Ermordung der unschuldigen Kinder, das Märtyrerthum Johannes des Täufers, die Unbilligkeit des Kaiphas und die verkehrten Handlungen des Pilatus. Dort sah man den Meister Fuchs, anfänglich blos ein Pfaffe, wie er eine Epistel singt, hernach Bischof, dann Erzbischof, endlich Papst, und wie er dabei immer alte und junge Hühner frisst. Wilde Männer traten auf, die mit einander kämpften, und Bohnenkönige, die mit einander schmausten und sich lustig machten; ferner Buhler und Buhlerinnen in weissen Hemden, die durch ihre Schönheit, Fröhlichkeit und Munterkeit ergötzten und reizten; allerhand Thiere in Procession; Kinder von zehn Jahren Turnier spielend; Fontänen, aus denen Wein sprang; die grosse Wache in einförmiger Kleidung; die ganze Stadt beschäftigt mit Tänzen und kurzweiligen Verkleidungen[138]). Damit ist bewiesen, dass diejenigen im Irrthum sind, welche den Anfang dieses Mysterien-Ceremoniels unter Karl V. oder Karl VI. setzen.

Obgleich Frankreich in den ersten Jahren der Regierung Karl VII. in traurigen Umständen war, so wurden doch bei seinem Einzuge in Paris (1437) Mysterien vorgestellt. In der Vorstadt Saint-Laurent kamen ihm auf verschiedenen Thieren die sieben Tugenden und die sieben Todsünden in prachtvollen Gewändern entgegen geritten, und beim Eingange des Thores St.-Denys ein Kind, in Geleitung eines Engels, welches ein himmelblaues Wappen mit

drei goldnen Lilien trug, und gleichsam vom Himmel herabgeflogen schien; nahebei befand sich auch eine Fontäne mit vier Röhren, aus welchen Milch, rother und weisser Wein und Wasser sich ergossen. Auf der Strasse St.-Denys waren längst derselben immer in der Entfernung eines Steinwurfs von einander prächtige Theater erbaut, auf denen man die Verkündigung Mariä, die Geburt, Leiden und Auferstehung Christi, Pfingsten und das jüngste Gericht darstellte, wobei der Erzengel Michael die Seelen auf einer Wage abwog[139]. Als Ludwig XI. 1461 seinen Einzug zu Paris hielt, standen bei der Fontäne du Ponceau wilde Männer und Weiber, die mit einander kämpften; dabei drei nackte schöne Mädchen, welche Sirenen vorstellend so herrliche Brüste und Körperformen besassen, dass sich Niemand satt sehen konnte. Weiterhin erblickte man das Leiden Christi, und wie er am Kreuz zwischen den beiden Schächern ausgestreckt war[140]. Welch' corrupte Verbindung! Als eben dieser Ludwig XI. im Jahr 1463 zu Tournay einzog, kam über dem Thor vermittelst einer Maschine eine Jungfrau herunter, so schön, als sie nur in der Stadt zu finden war. Sie neigte sich vor dem Könige, dabei ihr Kleid an der Brust öffnend, wo denn ein künstlich gebildetes Herz bloss lag. Das Herz spaltete sich, und es ging eine grosse goldene Lilie daraus hervor, welche sie dem König im Namen der Stadt mit den Worten überreichte: Sire, so wie ich eine Jungfrau bin, so auch diese Stadt; denn noch nie ist sie erobert worden, und nie hat sie sich wider die Könige von Frankreich empört, denn jeder Einwohner dieser Stadt trägt eine Lilie im Herzen[141]. Unter Ludwig XII. und Franz I. hob sich etwas der Geschmack an diesen Vorstellungen; man sah nicht mehr Jesus am Kreuz neben nackten Mädchen; Diana, Venus, die Grazien und andere allegorische Personen mussten ihre Stelle ersetzen. Doch wurde beim Einzuge Franz I. und der Königin Claudia zu Angers im Jahr 1516 noch das Geistliche und Profane durcheinander gemengt, aber nur in Gemälden und Marionetten, die man damals für Wunderwerke hielt. Oben auf einem Weinstocke zeigte sich Bacchus, in jeder Hand eine Weintraube haltend, die er scheinbar so drückte, dass aus der einen weisser, aus der andern rother Wein floss. Am Fusse des Weinstocks lag der Patriarch Noa schlafend und seine entblössten Geschlechtstheile präsentirend, wobei folgende Verse angebracht waren:

Malgré Bacchus, à tout son chef cornu,
Or son verjust me sembla si nouveau,
Que le fumet me monta au cerveau,
Et m'endormit les C . . tout à nu[142].

Gewiss eine sonderbare Zumuthung für eine junge Königin, solche Zoten zu lesen.

Das Mysterienceremoniel war auch ausserhalb Frankreich, in andern Ländern gebräuchlich. Als Karl der Kühne, Herzog von Burgund, im Jahre 1468 zu Ryssel seinen Einzug hielt, wurde er mit grosser Pracht und vielen Mysterien aufgenommen. Unter allen gefiel ihm das „Urtheil des Paris“ am besten. Die drei Göttinnen erschienen vor dem Paris so nackt, als sie die Natur geschaffen hatte. Venus war eine Frau von Riesengrösse mit unförmlich dickem Bauche, Juno eben so gross, aber so mager, dass die Haut auf den Knochen zu kleben schien, und Pallas eine unförmliche Zwergin, hinten und vorn mit einem grossen Buckel[143]. In England war die Aufführung von Mysterien, wie schon bemerkt, bei Festlichkeiten der Könige und Grossen sehr häufig. Hier nur ein paar Beispiele. Als Kaiser Sigismund 1416 in England war, um Frieden zwischen dieser und der französischen Krone herzustellen, fand in seiner und Heinrich V. Gegenwart eine Vorstellung des Lebens des h. Georg von Cappadocien statt. Das Stück bestand aus drei Abtheilungen: 1) wie der h. Georg gewappnet wird und ein Engel ihm die Sporen anschnallt; 2) wie der h. Georg mit der Lanze in der Hand und mit dem Drachen ficht; 3) der h. Georg und die Königstochter, die das Lamm in das Thor des Schlosses führt[144]. (Ueber Sigismunds Anwesenheit in Costnitz sprachen wir schon.) Die Königin Elisabeth von England gab einst einigen französischen Herren ein Ballet im Geschmack der Mysterien, denn ihre Hofdamen mussten die klugen und thörichten Jungfrauen mit ihren gefüllten und leeren Lampen vorstellen[145].

Bei dem Einzuge Heinrich II. von Frankreich in seine Hauptstadt Paris wurden keine Mysterien mehr gegeben; durch die Streitigkeiten mit den Protestanten aufgeklärter, sahen die Franzosen allmälig das Ungereimte solcher Vermischung des Heiligen und Profanen ein. Bei der Vermählung Heinrich IV. und der Margaretha von Valois schien man sich aber den Mysterien wieder zu nähern. Man hatte vor den Tuilerien zwei Schlösser erbaut, das Paradies und die Hölle vorstellend. Beide wurden von Rittern bewacht. Der König von Navarra vertheidigte die Hölle, der Herzog von Anjou das Paradies: der erstere griff den letztern an, und jagte ihn mit seinen Rittern aus dem Paradies. Das Fest endigte mit einem Feuerwerke, welches die Hölle verzehrte. Kurz darauf erfolgte das Signal zur sogenannten Pariser Bluthochzeit[146].

Der grosse Lorenzo de' Medici schrieb eine *Rappresentazione di S. Giovanni e S. Paolo* mit eingelegten Gesangstücken, von welcher der Herausgeber Lionacci (Florenz 1680) mit Recht vermuthet, dass Lorenzo mit dieser Mysterie die Hochzeit seiner Tochter Magdalena mit Franz Cibo, Nepoten des Papstes Innocenz VIII., feiern wollte, und dass seine eigenen Kinder Rollen darin übernahmen. Der Inhalt des Stücks ist das Märtyrerthum der beiden h. Brüder Giovanni und Paolo, Eunuchen im Dienste der Tochter

Constantins d. Gr. Constanza. Diese ist krank am Aussatz, wird aber von der h. Agnes durch ein Wunder geheilt, was ihre beiden Diener, die genannten Eunuchen, bewegt, zum Christenthum überzutreten. Der alte Kaiser wird unterdessen der Regierung überdrüssig, und übergiebt sie mit Auseinandersetzung seiner Regierungsprinzipien seinen Söhnen, auf welche aber bald, in demselben Stücke, Julianus Apostata folgt. Dieser will die beiden Eunuchen zum Heidenthum bekehren, lässt sie aber ob ihrer Standhaftigkeit hinrichten. Bei äusserst geringem dramatischen Werthe entschädigten die Pracht der Coulissen, die Menge der auftretenden Personen, die Aufzüge des kaiserlichen Hofes und zwei groteske Schlachten die Menge, die nur sehen und ergötzt sein wollte, für den Mangel an Handlung und interessanten Situationen. Die h. Agnes erscheint überdies der Constanza und verrichtet ihre Wunder; die Madonna selbst lässt sich auf das Grab des Märtyrers San Mercurio hernieder, und beide steigen einmal auf einer Maschine in Form einer Wolke vom Himmel herab. Am Ende erhebt sich Mercurio aus dem Grab, um in der Schlacht den Kaiser Julianus aufzusuchen und tödtlich zu verwunden. Die Genesung der Constanza aber wird durch Feste, Schmäuse, Tänze und Gesänge gefeiert.

Ungefähr in dieselbe Zeit fallen drei andere grosse ähnliche Darstellungen bei Gelegenheit eines Besuchs, den der Herzog Galeazzo Maria Sforza von Mailand mit seiner Gemahlin Bona, Schwester des Herzogs Amadeus von Savoyen, im März 1471 bei Lorenzo von Medici abstattete. Unter andern Lustbarkeiten wurden also ihm und seinem Gefolge zu Ehren drei grosse Mysterien aufgeführt, nämlich: die Verkündigung der h. Jungfrau, die Himmelfahrt Christi und die Ausgiessung des h. Geistes. Bei dem letzten, das in der Kirche San Spirito aufgeführt wurde, ereignete sich das Unglück, dass durch das viele Feuer, welches man dabei gebrauchte, die Kirche in Brand gerieth und gänzlich zerstört ward.

Als die Prinzessin Eleonora von Aragonien, welche zur Vermählung mit Hercules I. von Este 1473 nach Ferrara ging, durch Rom reiste, liess der Cardinal Pietro Riario ihr zu Ehren neben einer Menge anderer Lustbarkeiten auf dem Platze St. Apostoli an einem Montage die Mysterie der h. Susanne aufführen, Dienstags die Passionsgeschichte, am Mittwoch die Mysterien von Johannes dem Täufer und dem h. Jacobus, und am letzten Juni eine grosse allegorische Vorstellung von dem Tribut, der den Römern, als sie noch die Welt beherrschten, entrichtet wurde, wobei unter anderm auch 70 mit verschiedenen Dingen beladene Maulesel vorkamen; dieser Darstellung vorauf aber ging eine grosse Mysterie von der Geburt Christi mit den Magiern und von der Auferstehung[147]).

II.
Zwischenspiele oder Entremets.

Vom dreizehnten bis sechzehnten Jahrhundert war es gewöhnlich, dass Könige und Fürsten die Lustbarkeit ihrer Gastmahle durch gewisse pantomimische Vorstellungen erhöhten, wobei auch bisweilen gesungen wurde. Diese wurden Zwischenspiele genannt, weil sie bestimmt waren, die Gäste zwischen den einzelnen Gängen zu belustigen. Es zeigten sich in denselben die mechanischen Künste in grosser Vollkommenheit, und an Pracht scheinen sie fast alle neuern Schauspiele übertroffen, an Geschmack aber auf sehr niedriger Stufe gestanden zu haben. Es fanden sich bei dergleichen Festen jederzeit eine Menge Marktschreier, Taschenspieler, Seiltänzer, Pantomimen und andere dergleichen Leute ein, ferner Bänkelsänger, welche das Volk durch allerhand Erzählungen in heitere Stimmung versetzten, auch Leute, welche Affen, Hunde und Bären tanzen liessen.

Im Jahre 1237 wurde bei der Vermählung Roberts, eines Bruders Ludwigs des Heiligen, ein prächtiges Fest zu Compiegne gegeben, das von Zwischenspielen begleitet war. Man sah dabei einen Mann zu Pferde auf einem gespannten Seile reiten, und der Saal war voller Menschen, welche auf Ochsen sassen, die mit Scharlach bedeckt waren, und bei jedem Gange auf Hörnern bliesen[148]. Bei einem Feste Philipp IV. von Frankreich im Jahr 1313 wurden die Gäste zu Pferde bedient, und der Speisesaal war am hellen Mittage durch unzählige Fackeln erleuchtet. Bei dem Gastmahl, welches König Karl V. in Frankreich dem Kaiser Karl IV. im Jahr 1378 gab, wurden folgende Zwischenspiele aufgeführt. Zuerst erschien ein Schiff mit seinen Segeln, Masten und Tauwerk. Seine Flaggen hatten das Wappen der Stadt Jerusalem. Auf dem Verdeck konnte man Gottfried von Bouillon erkennen, von vielen geharnischten Rittern begleitet. Das Schiff rückte bis in die Mitte des Saales vor, ohne dass man die Maschine, durch welche es bewegt wurde, bemerkt hätte. Den Augenblick darauf erschien die Stadt Jerusalem mit ihren Thürmen, auf welchen Saracenen standen. Das Fahrzeug näherte sich der Stadt; die Christen stiegen an's Land und liefen Sturm; die Belagerten vertheidigten sich gut; viele Sturmleitern wurden umgeworfen; endlich aber ward die Stadt doch genommen[149]. Bei der Vermählung der Isabella von Baiern mit König Karl VI. sah man ein Zwischenspiel, das die Eroberung von Troja vorstellte. Aber das sonderbarste sowol in Hinsicht der ausserordentlichen Pracht, als des Eigenen in seinen Vorstellungen war das Fest, welches Olivier de la Marche in seinen Memoiren

beschreibt. Es wurde 1453 von Philipp dem Guten, Herzog von Burgund, zu Lille in Flandern gegeben. Der letzte christliche Kaiser im Orient sah sich bei den glücklichen Progressen der Türken genöthigt, bei allen christlichen Fürsten Hilfe zu suchen. Untern andern wendete er sich auch an den Herzog von Burgund. Dieser zeigte einigermassen Lust zu einem Kreuzzug. Daher versammelte er alle seine Vasallen, Generale und vornehmsten Officiere bei einem grossen Mahl.

Adolph von Cleve war der erste, der diese Zwischenspiele zu Lille bekannt gemacht hatte. In einem unermesslichen Saale waren grosse Tafeln oder vielmehr geräumige Bühnen aufgestellt. Auf der einen Seite stand ein Schiff mit ausgespannten Segeln, worin sich ein geharnischter Ritter befand; vor ihm sah man einen Schwan von Silber mit einem goldenen Halsbande, woran eine lange Kette befestigt war. Es schien, als zöge er das Schiff. Nicht weit davon erhob sich ein Schloss, mit einem Flusse umgeben, auf dem ein Falke schwamm. Alle diese verschiedenen Gegenstände hatten auf ein Stück der ältern Geschichte des Hauses Cleve Beziehung. Man erzählt, dass ehemals ein Schwan auf wunderbare Art einen berühmten Ritter an das Schloss Cleve gebracht habe. Er heirathete nachher die Erbin des Landes, und wurde der Stammvater des Hauses.

Bei dem Feste, das Philipp der Gute, der Herzog von Burgund, gab, wurden die Anwesenden durch prachtvolle Zwischenspiele unterhalten. Auf der einen Tafel sah man eine Kirche, die mit Sängern angefüllt war, und ein Glockenspiel stimmte ihren Gesang. Auf der andern schüttete ein nacktes Kind von der Höhe eines Felsen Rosenwasser herab. Auf der dritten war ein Schiff mit allem Zubehör, voller Waaren und Seeleute. Die vierte zeigte eine grosse und prächtige Fontäne mit sehr künstlich gearbeiteten Zierathen von Glas und Blei. Sie war mit Gebüsch, Blumen, Rasen und Steinen aller Arten bedeckt. In der Mitte erhob sich der h. Andreas mit seinem Kreuze. Aus dem einen Ende derselben entsprang eine Quelle, die sich in einer Wiese verlor. Auf der fünften stand eine ausserordentlich grosse Pastete, welche 28 Spielleute verbarg. In einiger Entfernung davon war ein Schloss mit Thürmen. Auf dem einen schaute man die berühmte Melusine in Gestalt einer Schlange. Unten an den Thürmen waren zwei Fontänen, welche Orangenwasser ergossen, das die Schlossgräben füllte. Nahe dabei klapperte eine Mühle, auf deren Dache eine Elster sass, nach welcher verschiedene Gestalten mit Pfeilen schossen. Dies sollte anzeigen, dass die Jagd dieses Vogels dem Volke erlaubt sei. Man hatte auch einen Weinberg und Fässer vorgestellt. Ausserdem erblickte man noch eine Wüste, in deren Mitte ein Tiger mit einer Schlange kämpfte; einen Wilden, der auf einem Kameel sass, das sich bewegte und fortging; einen Bauer, der mit einer Ruthe

auf ein Gebüsch klopfte und eine Menge kleiner Vögel herausjagte: einen Ritter und seine Dame, die an einer Tafel in einem Garten sassen, der mit einer Rosenhecke umgeben war; einen Narren, der auf einem Bären hing, und über schneebedeckte Berge und Thäler ritt; einen See, um welchen Städte und Schlösser lagen. Hier stand ein Wald von indianischen Bäumen, scheinbar von allerhand Thieren belebt; dort war ein Löwe an einen Baum gebunden, und ein Mann hetzte einen Hund auf ihn. Etwas weiter gewahrte man einen Kaufmann, der durch ein Dorf reiste, wo ihn Bauern umringten, die seine Waaren durchsuchten. Statt eines Schänktisches, der nach der Gewohnheit mit goldenen und silbernen Gefässen beladen sein sollte, sah man eine grosse nackte Frau, aus deren rechter Brust Wein quoll. Nicht weit davon war ein lebendiger Löwe an eine Säule geschlossen, welche die Jnschrift führte: *Ne touchez à ma Dame.* Sobald man sich zur Tafel gesetzt hatte, sangen verschiedene Personen in der Kirche des Zwischenspiels Arien, und ein Schäfer stieg aus der Pastete, auf der Flöte spielend. Kurz darauf trat ein prächtig gezäumtes Pferd durch die Hauptthüre des Saales rückwärts herein. Es trug maskirte Personen, die mit dem Rücken gegen einander sassen; diese stiessen in ihre Trompeten, und nun hörte man den Klang von Orgeln und andern Instrumenten. Darnach erschien ein Ungeheuer, von einem wilden Schweine getragen; auf dem Kopfe dieses Monstrums stand ein Mensch, der verschiedene Wendungen machte, worauf ein Marsch gespielt wurde, welcher die Ankunft Jasons verkündigte. Man stellte seinen Kampf mit den Ochsen vor, welche das goldne Vliess hüteten. Er griff sie mit der Lanze an, und schläferte sie zuletzt mit dem magischen Wasser ein, dass ihm Medea gegeben. So zähmte er diese fürchterlichen Thiere, die aus ihren Nüstern Feuer bliesen. Diesem Auftritte folgte ein anderer. Auf einem weissen Hirsche mit goldenem Geweih sass ein schöner Knabe. Er sang eine Arie, die, wie es schien, der Hirsch accompagnirte. Jeder Auftritt war mit Musik vermischt, die entweder aus der Kirche oder der Pastete ertönte. Jason erschien wieder, von einer grossen Schlange verfolgt. Er konnte sie mit dem Degen und Wurfspiess nicht überwinden. Endlich hielt er ihr den wundervollen Ring der Medea vor. Das Ungeheuer fiel, und er hieb ihm den Kopf ab, und brach ihm die Zähne aus. Kurz hinterher fuhr ein feuerspeiender Drache mit der grössten Geschwindigkeit durch den Saal, und kaum war er den Augen entschwunden sah man einen Reiher in der Luft, von einem Falken verfolgt und gefangen. Nun trat Jason zum drittenmal auf. Er sass auf einem Wagen, der mit Ochsen bespannt war, die er durch das Wasser der Medea bezähmt hatte. Er liess sie ackern, und säete die Zähne der Schlange. Sofort wuchsen bewaffnete Männer hervor, die sich eine Schlacht lieferten, worin sie alle getödtet wurden.

Die Zwischenspiele, die bei der Vermählung des Herzogs Karl von Burgund mit Margaretha von York, der Schwester des Königs von England, 1468 zu Brügge in Flandern aufgeführt wurden, sind eben so sonderbar. Auf den Tafeln des Hochzeitsmahls standen 30 kostbare Schiffe, beladen mit den verschiedensten Braten. Jedes Schiff hatte 4 Boote, in welchem sich die Gemüse befanden, und zwischen jedem Schiffe stand ein Tabernakel, unter welchem die Pasteten lagen. Als nun die Gäste sassen, begann der erste Auftritt. Es kam ein Pferd, decorirt wie ein Einhorn heran, auf welchem ein Knabe sass, verkleidet in einen Leoparden, mit dem Panier Englands und einer Perle *(Marguérite)*. Unter dem Klange der Instrumente ging das Einhorn um die Tafeln, blieb dann vor dem Bräutigam stehen, und reichte ihm die Perle mit den Worten: *Le fier et redoutable Leopard d'Angleterre vient visiter la noble Compagnie, et pour la Consolation de vous, de vos Alliés, pays et sujets, vous fait présent d'une Marguerite.* Nach diesem folgte ein grosser vergoldeter Löwe, mit dem Wappen des Herzogs von Burgund geziert. Auf dem Rücken trug er eine niedliche Zwergin in Schäferkleidung, welche in der einen Hand das Panier von Burgund trug, mit der andern ein kleines Windspiel führte. Nach verschiedenen Wendungen im Saale näherte sich der Löwe der neuen Herzogin, die er mit einigen Versen anredete. Hierauf nahmen zwei Ritter die kleine Schäferin, setzten sie auf die Tafel und machten der jungen Fürstin ein Geschenk mit ihr. Bei dem dritten Zwischenspiele erschien ein Dromedar, mit reichem Zeuge nach Art der Mohren belegt und zwei Körbe tragend, in deren Mitte ein Mann im Indianercostüm sass, der allerhand Vögel aus den Körben auf den Tisch warf. Des andern Tages waren die zwölf Arbeiten des Hercules Inhalt des Zwischenspiels. Am dritten Abend war in der Mitte des Saales ein prächtig verzierter Thurm, mit Zelten umringt. Aus diesem Thurme trat eine Schildwache, welche in die Trompete stiess; vier Fenster öffneten sich, und eben so viel wilde Schweine sprangen heraus, die auch auf Trompeten sich hören liessen, und das Panier des Herzogs von Burgund trugen. Sodann rief die Schildwache die *hauts Menestriers,* und aus eben diesen vier Fenstern sprangen drei Pferde und ein Bock, welche Waldhörner und Oboen bliesen. Die Schildwache verlangte die Flötenspieler, und vier Wölfe kamen mit diesem Jnstrument in den Pfoten hervor, verschiedene Arien blasend. Endlich liess sie die Sänger kommen. Sie bestanden aus vier grossen Eseln, die ein Rondeau sangen. Nun lies sich die Schildwache zum fünftenmale hören. Auf ihr Commando erschienen sieben Affen. Sie machten eine Menge Sprünge auf einer Gallerie des Thurms und fanden endlich einen Krämer, der bei verschiedenen Instrumenten eingeschlafen war. Ein jeder nahm eines derselben, und sie führten ein Ballet, den sogenannten Mariskentanz, nach ihrer eigenen

Musik auf. Gegenstand der Zwischenspiele des folgenden Tages waren wieder die Arbeiten des Hercules. Die Vorstellungen bei den Zwischenspielen erforderten eine Menge von Maschinen, von denen immer eine wunderbarer war als die andere. So wurde bei eben diesem Feste ein Walfisch, 60 Fuss lang und verhältnissmässig dick, von zwei Riesen unter dem Schall der Trompeten herbeigeführt. Nachdem er verschiedne Wendungen in dem Saale und alle Bewegungen eines Walfisches nachgeahmt hatte, blieb er vor dem Herzog von Burgund stehen, riss seinen weiten Rachen auf, und zwei Sirenen sprangen heraus, die einen Gesang anstimmten. Dann stiegen noch zwölf Ritter hervor. In dem Bauche des Walfisches wurde die Trommel geschlagen, und die Sirenen und Ritter tanzten danach. Endlich rauften sich die Geharnischten unter einander, und alles begab sich wieder, auf das Geheiss der Riesen, in diesen kolossalen Fisch hinein, der auf eben die Art, wie er gekommen, zurückgebracht wurde[150]).

Selbst zu den Zeiten der Königin Elisabeth hatten die Feste noch einen seltsamen mythologischen Anstrich, Es war damals gebräuchlich, dass alle englischen Damen in der klassischen Litteratur unterrichtet wurden, und die Tochter einer Herzogin musste nicht nur gebrannte Wasser destilliren, sondern auch Griechisch construiren lernen. Unter den gelehrten Damen ersten Ranges war Elisabeth selbst die Angesehenste. Sie las in dem Schlosse zu Windsor mehr Griechisch an einem Tage, als ein dortiger Canonicus in einer ganzen Woche Latein. Weil also die Grossen mit den Schriften des Alterthums so vertraut waren, hatten auch alle Dinge einen gewissen Anstrich von alter Geschichte und Fabellehre. Stattete die Königin bei irgend einem von Adel einen Besuch ab, so wurde sie beim Eintritt in das Haus von den Penaten begrüsst, und vom Mercur in ihr Gemach geführt. Selbst die Pastetenbäcker waren erfahrene Mythologisten. Bei der Tafel wurden ausgesuchte Verwandlungen aus dem Ovid in Conditorarbeit vorgestellt; und der glänzendste Ueberguss eines grossen historischen Rosinenkuchens hatte in der Mitte ein Basrelief von der Zerstörung Trojas. Geruhte sie nach der Tafel in den Garten zu gehen, war der Teich mit Tritonen und Nereiden bedeckt; die Pagen des Hauses waren in Waldnymphen verkleidet, die aus jedem Gebüsch hervorlauschten; und die Bedienten hüpften über die Terrassen als Satyrn. Fuhr sie durch die Strassen der Stadt Norwich, ging Cupido, auf Befehl des Mayors und der Aldermänner, aus einer Gruppe von Göttern hervor, die zur Verherrlichung des Zuges den Olymp verlassen hatten, und reichte ihr einen goldenen Pfeil, den treffendsten seines vollen Köchers, der unter dem Einfluss so unwiderstehlicher Reize unfehlbar das härteste Herz verwunden würde: ein Geschenk, sagt der ehrliche Chronikschreiber Holinshed, welches Ihre Majestät, die jetzt nahe an die Fünfzig war, sehr dankbar annahm.

III.

Fastnachts-Lustbarkeiten.

Den Fastnachts-Lustbarkeiten sind alle christlichen Völker von jeher so sehr ergeben gewesen, dass man mit Erzählung der dabei vorkommenden Mummereien ganze Bücher anfüllen könnte: wir werden hier vorzugsweise die Deutschen im Auge behalten, die seit uralten Zeiten und seit Einführung des Christenthums unter ihnen ungemeinen Gefallen daran gefunden. Die alten Fastnachtsspiele brauchen wir dabei nicht mehr zu erwähnen, da wir derselben bereits gedacht haben.

Voraus schicken wir jedoch Folgendes: Die Fastnacht ist ursprünglich der Götterzug der Berchta oder Frau Hollo, das wilde Heer, von der Haingemeinde bildlich und dramatisch dargestellt und nach Einführung des Christenthums verzerrt und entartet. Aus den gegen heidnischen Unfug gerichteten Predigten des h. Eligius von Alcuin, Gallus u. A. ist bekannt, dass der Fastnachtzug im deutschen Heidenthume von Hain zu Hain zog, die Priester voran in teuflischer Mummerei, grösstentheils Thiergestalten darstellend, unter allerlei scheusslichen Larven. Viele Bischöfe eiferten gegen diesen sogenannten Teufelsspuk, wie derselbe noch lange zu Fastnacht bräuchlich blieb und noch auf alten Bildern sogar in Rom und Paris dargestellt wird. Mehrere mittelalterliche Schriftsteller nennen den Fastnachtsjubel geradezu die Darstellung des wilden Heeres. Das Wort Fastnacht ist, wie Jedermann weiss, von der christlichen Fastenzeit hergeleitet und bedeutet die Vornacht der Fasten. Das Wort Carneval von *carrus navalis*, Schiffswagen, herzuleiten, weil man an diesen Tagen im Mittelalter ein Schiff auf einem Karren in Procession herumzuführen pflegte, ist jedenfalls gezwungen; die aber für richtig fast allgemein angenommene Ableitung von *carni vale dicere*, dem Fleische den Abschied geben, erklärt Montanus für ebenso aftergelehrt als sprachlich verkehrt, und gehört, wie er sagt, zur Ableitung des Wortes Pfaff von *„pastor fideles animarum fidelium“* — da der Name bab, babfi, der sich in *papa* wiederfindet, nur ein altdeutscher Priestername ist und lange vor Einführung des Christenthums unsere Priester Pfaffen, Sinisten, Barden, Harugarer, je nach besonderen Obliegenheiten genannt wurden. Das deutsche fanum, der Hain, hiess auch Haruk, Harth oder Karne, d. i. umhegter oder rings umschlossener Ort. Wie man die Gemeinde und besonders die gesammte Priesterschaft mit dem Worte „Kirche“ bezeichnet, so nannte man Heidengötter und Heidenpriester mit dem Namen ihres Haines

„Karne". Auch kommt dies Wort tropisch für Götterzug wirklich vor. Val oder wal heisst im Altdeutschen todt, gefallen, erschlagen, gestürzt. Mithin heisst das Wort nichts anderes als der todte Götterzug, der Zug der gestürzten Götter. Dies ist auch gerade übereinstimmend mit der früheren Bedeutung, dem Wesen der Fastnachtsmummerei. Man lasse sich nicht abschrecken, in Italien und namentlich in Rom irgend eine deutsche Wortwurzel in Geltung zu suchen, am wenigsten in kirchlichen Dingen. Die herrschenden Volksstämme in Ober-Italien bis nach Rom hinab waren ja seit der Völkerwanderung Deutsche. Die meisten älteren Bischöfe waren Söhne deutscher Häuptlinge. Man ist zwar gewohnt, die Fastnacht von den Sporcalien oder gar von den Saturnalien der Römer herzuleiten; diese Völlerei mag in Rom zur Gestaltung des Festes beigetragen haben, in Deutschland war das aber nicht nothwendig.

Von den seltsamen Gebräuchen, die sich bei den Fastnachtslustbarkeiten ehemals hier und da in Deutschland eingeschlichen hatten, wollen wir zwei anführen, die vor Zeiten in Leipzig beobachtet worden. Hier war eine alte Gewohnheit, dass in der Fastnacht die jungen Burschen sich verlarvten und durch die Strassen mit einem Pfluge zogen, an welchen sie die jungen Mädchen, deren sie habhaft wurden, mit Gewalt spannten, um sie dadurch gleichsam zu verspotten und zu bestrafen, dass sie das vorige Jahr nicht geheirathet hatten. Nun geschah es im Jahre 1499, dass einer von diesen vermummten Burschen ein muthiges Mädchen mit Gewalt an den Pflug zu zerren beabsichtigte, und dass, als sie sich in das nächste Haus flüchtete und er durchaus nicht von ihr ablassen wollte, sie ihn mit einem Messer auf der Stelle erstach. Darauf verhaftet, rechtfertigte sie sich mit Erfolg vor dem Richter, weil sie nach ihrer Ueberzeugung nicht einen Menschen, sondern ein Gespenst getödtet hätte. Sonst wurde auch an der Fastnacht in Leipzig die Hurenprocession gehalten. Als nämlich die Universität daselbst errichtet und das Grosse und Kleine Fürsten-Collegium, wie auch das Marien- und philosophische Collegium gestiftet worden, befanden sich damals vor dem Halleschen Thore die Hurenhäuser, die man spottweise das fünfte Collegium nannte, wo die Lustdirnen fast den ganzen Tag auffällig geputzt vor den Thüren sassen und die Vorbeigehenden mit Worten und Geberden an sich zu locken suchten. Sie hatten überdies eine Oberin aus ihrer Mitte gewählt, welche die andern nach gewissen Gesetzen regierte. Diese hielten jährlich in den ersten Fastentagen eine Procession, wobei eine unter ihnen einen Strohmann auf einer langen Stange vorantrug, dem die andern Schwestern paarweise folgten. Sie eilten unter einem Gesange, der wider den Tod gerichtet war, von ihren Wohnhäusern an bis zur Parthe, und warfen das Bild in den Fluss, vorgebend, dass sie mit dieser Ceremonie die Atmosphäre der Stadt reinigten, welche nun das folgende Jahr von der Pest befreit sein würde. Zacharias

Schneider setzt diesen Gebrauch um Mitfasten und sagt, die Huren hätten das Bild des Todes den jungen Weibern vorgehalten, ehe sie es in den Fluss getragen, wodurch die Fruchtbarkeit derselben hätte bewirkt, und von der Stadt allerhand Krankheiten abgewendet werden sollen[151].

Nach dem, was wir bei der Sommerfeier mitgetheilt haben, wäre es also zweifelhaft, ob diese Procession eine blosse Fastnachtslustbarkeit oder die symbolische Austragung des Winters gewesen.

Wegen vieler eingeschlichener groben Missbräuche wurden diese Processionen verschiedene Male untersagt. Schneider meldet ferner beim Jahre 1608: Den 16. Februar haben sich Universität und Rath mit einander verglichen, das Mummenlaufen mit dem höchsten Ernste zu verbieten, was auch von beiden Theilen geschehen. Weil es aber wenig fruchten wollen, hat man wider die Verbrecher stark zu inquiriren angefangen, aber bald darauf, als es an vornehmer Leute Kinder kommen, den Ernst fahren lassen, und also den Hasen am Kopf nicht streifen wollen. Und als den 5. März kurfürstliche Commissarien nach Leipzig kamen, worunter auch der Oberhofprediger Polycarp Lyser, hielt dieser am Sonntag Reminiscere eine Gastpredigt in der Thomaskirche, schalt heftig auf die Mummer, und that dieselben als Verächter Gottes Worts, des Ministerii und aller Obrigkeit öffentlich in den Bann, befahl aber dem Ministerio, dass sie solche weder zum Beichtstuhl, noch zum Abendmahl lassen sollten, sie hätten denn zuvor Busse gethan. So heiss wurde nun zwar nicht gegessen, als der Herr Oberhofprediger kochte, denn mit den Patriciern namentlich wollte man es nicht verderben; allein die öffentlichen Fastnachtslustbarkeiten neigten sich doch nun jähem Ende zu.

Auch im Herzogthum Württemberg wurden ehemals die Fastnachtslustbarkeiten bei Gefängnissstrafe verboten; dieweil, hiess es, das Mommen und die Butzenkleider, sonderlich die, da sich Frauen- in Manns- und Mannen in Frauenkleider verstellen u. s. f. so verbieten wir ernstlich, dass Niemand zu einiger Zeit des Jahres mit verdecktem Angesicht oder in Butzenkleidern gehen soll, bei Strafe des Thurms oder Narrenhäusleins[152].

Weil Luther von seinen Gegnern oft und vielmals als Fastnachtsbruder und Bacchant abgeschildert worden, scheint es hier nicht unpassend zu sein, anzumerken, wie er die Fastnacht zugebracht und was er davon gehalten habe. Matthesius, sein Zeitgenosse, der seine Lebensart durchaus kannte, schreibt: Als unser Doctor die Lehre von der wahren christlichen Busse anfing zu treiben, fiel auch zugleich die alte heuchlerische Fasten, samt der Fastnacht, welches ein recht heidnisches Fest war, da man nicht allein die Herzen mit Saufen und mit wüstem und wildem Schwelgen beschweret, sondern auch allerlei Unzucht trieb, und die alten Mägde in Pflug spannte, wie man S. Mertens und Burchard,

(14. October) und andere dergleichen Frasstage und Sandtriegel jährlich und feierlich pflegt zu halten. Da nun die Leute berichtet, dass man das Böse abthun und das Gute behalten sollte, und es gleichwol nicht unrecht wäre, in Ehren und Züchten fröhlich und guter Dinge sein, und in Liebe und Freundschaft an öffentlichen und ehrlichen Orten, in Rathhäusern, Trinkstuben, Hochzeiten zusammenkommen, denket ein ehrsamer Rath zu Wittenberg auf Wege, wie Freundschaft, Einigkeit und guter Wille bei ihnen anzurichten und zu erhalten wäre, beschleusst derowegen, dass sie auf ihrem Rathhaus möchten etliche Tage in guter *Charitate* sich versammeln, und weil zweierlei Regiment da waren, lassen sie die von der Universität zu sich laden. Diesmal wird auch unser Doctor ersucht, und zu dieser ehrlichen, löblichen Gesellschaft eingebeten. Nachdem er aber der Deutschen Fasttag und Frasstag durch Gotteswort abgeworfen, wollt ihm nicht gebühren, mit seinem Exempel, so von seinen Widersachern hätte können übel gedeutet werden, seiner Lehre einen bösen Namen zu machen, schlägt derwegen die Ladschaft für seine Person ab, und heisst sie im Namen Gottes und christlicher Zucht fröhlich und gutes Muths sein, und Fried und Einigkeit stiften und erhalten. Er aber, als ein Doctor und Prediger, bleibet in seinem Hause, und ist mit seinen Leuten auch guter Dinge. Diese Tage liefen junge Leute nach alter heidnischer und ärgerlicher Weise in der Mummerei, denn böse Gewohnheit ist nicht leicht abzuwerfen; der kommen etliche vor des Herrn Doctors Haus oder Kloster, aber Aergernis und böse Nachreden zu vermeiden, wird keiner eingelassen. Unter andern ist ein gelehrter junger Mann, der nachmals grossen Kurfürsten mit Ehren gedienet, der thut sich herfür mit seiner Gesellschaft, die lässen ihnen Bergkleider anschneiden, und rüsten sich wie Schieferhauer mit ihren Scheidhämmern, ohne Leichtfertigkeit, zur höflichen Kurzweil. Wo Tugend innen ist, als bei denen, die fein studirt haben, da kommt sie auch heraus. Ob nun wol diese ehrliche Companei eine Mummerei anrichtet, und lässet sich beim Herrn Doctor angeben, als der von einem Bergmann geboren, und auf dem Bergwerk erzogen war, weisen sie sich doch selber wie Bergleute, und kommen nicht mit gemalten Königen, Päpsten, Carniffeln, Teufeln und Säuen, oder mit abgeeckten Schemelbeinen vor den grossen Mann, sondern staffiren sich mit einem künstlichen Schachspiel, darin Doctor, wie viel grosse und theure Leute, gern pfleget zu ziehen. Wie es Doctor höret, dass eine Mummerei von ehrlichen Schieferhauern vorhanden, die lasst mir herein, spricht er, das sind meine Landsleute, und meines lieben Vaters Schlegelgesellen.. Den Leuten, weil sie die ganze Woche unter der Erde stecken, in bösem Wetter und Schaden, muss man bisweilen ihre ehrliche Ergötzung und Erquickung gönnen und zulassen. Darauf tritt die Gesellschaft vor des Herrn Doctors Tisch, setzt ihr Schauspiel auf. Der Doctor, als ein geübter Schachzieher,

nimmt's mit ihnen an. Ihr Bergleute, sagt er, wer in diesem und andern tiefen Schachten ziehen, und nicht Schaden nehmen, oder das Seine mit Unrath verbauen will, der soll, wie's Sprüchwort lautet, seine Augen nicht in die Tasche stecken, denn es gilt an beiden Orten Aufsehens. Darauf mattet Doctor seinen Schachtgesellen, der lässt ihm das Schachspiel, und bleiben bei ihm, und sind in Ehren und Züchten fröhlich, singen und springen; wie denn unser Doctor von Natur gern zur Gelegenheit fröhlich war, und sah nicht ungern, dass junge Leute bei ihm in ziemlicher und mässiger Leichtsinnigkeit fröhlich und lustig waren[153]).

Ehemals war es hie und da in deutschen grossen Städten gebräuchlich, dass die Fleischer an der Fastnacht oder auch am Neujahrstage eine ungeheuer grosse Wurst herumtrugen, und sich dabei lustig machten. Einer solchen Bratwurst gedenkt Wagenseil, welche 1583 die Fleischer in Königsberg gefertigt, die 596 Ellen lang gewesen, 434 Pfund gewogen, und ausser anderen Ingredienzen 36 Schweinsschinken in sich gehabt, und von 91 Fleischerknechten unter freudigem Gesange auf hölzernen Gabeln getragen worden[154]). Nach Verlauf von 18 Jahren machten die Fleischer daselbst eine noch grössere Bratwurst, nämlich 1005 Ellen lang, wozu sie 81 geräucherte Schinken nebst 18¾ Pfund Pfeffer verwendeten. Diese Bratwurst wog beinahe 900 Pfund, 103 Gesellen trugen sie am Neujahrstage 1601 feierlich unter Musik herum, und verschmausten sie alsdann in Gesellschaft der Bäcker welche nacheifernd aus 12 Scheffeln Weizenmehl acht grosse Striezel, jede fünf Ellen lang, und sechs grosse Brezeln buken, diese den 6. Januar in der Stadt feierlich herumtrugen, und die Fleischer aus Dankbarkeit mit denselben bewirtheten. Man hat auf diese lustige Begebenheit ein lateinisches Gedicht in heroischen Versen gemacht, das unter dem Titel gedruckt worden: *Historia de Botulo mille et quinque ulnas longo, qui Calend. Januar. a Laniis: nec non de Panibus octo (quos Struetzlas vocant) longis quinque ulnas, qui 6. Januar a Pistoribus circumferebantur Regiomont. Borussiae, Anno 1601. Carmine heroico comprehensa a Josua Neigshorn*[155]).

Auch in dem kunst- und gewerbereichen und zu allem heitern Lebensgenuss vermöglichen Nürnberg haben früher die Fleischer an der Fastnacht dergleichen ungeheure Bratwürste herumgetragen, 1658 zum letztenmal. Die ganze Ceremonie ist in Kupfer gestochen worden mit der Ueberschrift: „Eigentliche Abbildung der langen Bratwurst, welche von den Knechten des Metzger-Handwerks den 8. und 9. Februar dieses ablaufenden 1658. Jahres ist in der Stadt von ihren zwölf herumgetragen worden, und war ihre Länge 658 Ellen, hat an Gewicht gehabt 514 Pfund; die Stangen, daran sie ist getragen worden, war 49 Schuhe lang. Die Wurst war oben mit Grün besteckt. Die Träger hatten in der linken Hand Gabeln, damit sie ruhen konnten“[156]).

Eine besondere Art öffentlicher Fastnachtslustbarkeit war in Nürnberg das Schönbartlaufen; statt Schönbart (eine Larve), schreiben Einige Scheinbart, Schembart, Schönpart, und Wagenseil Schenbart. In den Schönbartbüchern, deren in Nürnberg viele mit trefflichen Abbildungen vorhanden, kommt das Wort verschönen oder verschönern oft vor, und bedeutet allemal vermummen. Dies Schönbartlaufen dauerte in Nürnberg gegen zweihundert Jahre unter allerhand Abwechselungen fort. Entstehung und Ausbildung dieser Mummerei scheint dort mit der Entwickelung des Zunftwesens zusammenzufallen. Weil aber die Zünfte zu Nürnberg im Jahre 1349 einen Aufruhr anstifteten, bei welchem es nicht nur auf gewaltsame Entfernung der damaligen Rathsherren, sondern auch auf deren Ermordung abgesehen war, so verfügte Kaiser Karl IV. zu dem strengen Gericht, welches er in eigener Person gegen die Aufrührer abhielt, dass den Zünften, mit Ausnahme der Fleischer (Metzger) und Messerschmiede (Messerer), welche dem Rathe treu zur Seite gestanden, jede öffentliche Festlichkeit, sogar die Fastnachtslustbarkeit benommen, doch auch den beiden letztern Gewerben blos das Schönbartlaufen und ihre hergebrachten Tänze gestattet, aller sonstige Mummenschanz, wie er namentlich seit der Zeit Ludwig des Bayern üblich und privilegiert worden, untersagt sein sollte. Die Vermuthung, dass das Schönbartlaufen erst 1349 entstanden und gewissermassen eine besonders erfundene Begnadigung durch den Kaiser Karl IV. sei, ist absolut irrig. Richtig dagegen ist, dass die Fleischer und Messerschmiede im Jahre 1350 zum erstenmal unter den Augen des Kaisers ihre Tänze aufführen konnten: die Messerer maskiert und mit gezückten Schwertern, die Fleischer, ebenfalls verlarvt, ihren sogenannten Zähmertanz, bei welchem sie sich an ledernen Ringen, in der Form von Würsten, hielten. Diese Tänze erfolgten sowol den Fastnachtsdienstag wie Aschermittwoch. Abends zogen die Tänzer jedesmal unter Vorantritt der Rathspfeifer zu den Stadtpfännern, wo ihnen reichlicher Trunk und die vorher eingesammelten Fastnachtsfische gebraten oder gekocht vorgesetzt werden mussten. Ausserdem durften die Mitglieder dieser Gewerke, ingleichen ihre Frauen und Kinder, an diesen Tagen Gewänder von Sammt und Seide und allen edeln Schmuck tragen, wie es auch bei andern Festlichkeiten Brauch war.

In den ersten Jahren nach jenem Aufruhr hatten Fleischer und Messerschmiede bei solchen Gelegenheiten unter den Feindseligkeiten vornehmlich des gemeinen Volks zu leiden, das ihren Mummereien und Tänzen hinderlich zu werden suchte. Sie stellten daher aus ihrer Mitte ein Soutien auf, der den Pöbel abzuhalten und freien Raum zu schaffen hatte. Diese Beisteher walteten ihres Amts aber des öftern unter Austheilung so fürchterlicher Hiebe, dass es schwere Verwundungen und bedenkliche Unruhen gab. Dies veranlasste den Rath, den Beistehern das Führen von Waffen

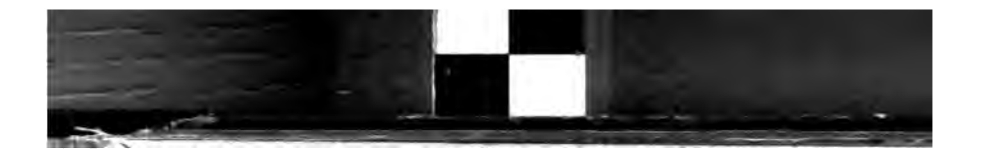
zu verbieten und als Wehr nur Quasten oder Büsche von Eichenlaub zu gestatten. Die Fleischer kamen jedoch überein, eine in Zwillich gekleidete, vermummte, mit hölzernen Knebelspiessen und mit Büschen von dornigem Gesträuch ausgerüstete Begleitmannschaft aufzustellen, aus Leuten, die sich um Lohnes willen dazu bereit fanden. Diese Sauvegarde wurde aber der Gewerkskasse der Fleischer empfindlich, und selbige verlangten deshalb eine Schutzwache auf Kosten des Raths. Das ward ihnen nun allerdings verweigert. Allein es fanden sich mehrere wohlhabende Bürger, welche die erforderlichen Kosten bestritten, theils selbst den Fleischern und Messerern bei ihren Tänzen Schutz leisteten. Daraus entstand denn eine sogenannte Schönbarts-Gesellschaft, welche es nicht allein durchsetzte, dass der Rath den Festlichkeiten Söldner und Hauptleute beiordnete (1449 zum erstenmal), sondern auch zur Verallgemeinerung des Schönbartlaufens und zur Erhöhung des Glanzes dieser Lustbarkeit beitrug. Kam hinzu, dass die Zunft der Fleischer die Gerechtsame besass, Renoncen aufzunehmen, das heisst Personen, die keinem Gewerk angehörten, unter gewissen Bedingungen und zu gewissen Zwecken bei sich für zünftig zu erklären. Und dieser Gerechtsame bedienten sie sich endlich auch (seit 1457), um eine Menge junger und reicher Patrizier in ihre Rollen einzuschreiben, die sich lediglich behufs Betheiligung am Schönbartlaufen meldeten und Beträge von 2 bis 20 Goldgulden für die Erlaubnis zu dieser Betheiligung entrichteten, die Kosten der Lustbarkeit selber nicht mitgerechnet. Man kann sagen, dass hundert Jahre nach der obigen kaiserlichen Beschränkung der Fasching wiederum thatsächlich ein Vergnügen war, an dem sich die gesammte Bevölkerung Nürnbergs activ betheiligte; und was vordem lediglich zum Schutze gegen die Feindseligkeiten des Pöbels diente, war allmählich eine wesentliche Zuthat des Schönbarts geworden, befreit von ihrer anfänglichen Aufgabe.

Aelter als die Tänze der Metzger und Messerschmiede in Nürnberg ist eine Faschingslustbarkeit der Metzger und Schäffler (oberdeutsch Böttcher) in München. Von lustigen Tänzen und Umzügen mit Musik und Mummerei namentlich der Metzger weiss man bereits aus dem letzten Decennien des dreizehnten Jahrhunderts zu berichten. Nachweislich oder wenigstens glaubhaft entsprungen aus den freudigen Gefühlen über das Aufhören der Pest, welche Bayern sehr oft heimsuchte, und nicht, wie pedantisch-gelehrte Conjectur wollte, ein Ueberbleibsel altgermanisch-heidnischen Cultus, verbanden die Metzger in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts mit ihrer Fastnachtslust eine Zunftfeierlichkeit, nämlich die des Losspruchs von der Lehre. Die Nachweise über die Modalitäten dieser angeblich schon von Ludwig dem Bayer erlaubten Feierlichheit kommen jedoch erst aus dem funfzehnten Jahrhundert, sind aber bis auf unsere Tage im Wesentlichen dieselben geblieben.

Erst die bayerische Gewerbeordnung von 1861 drohte der Faschingsfreude der Münchener Metzger ein Ende zu bereiten. König Maximilian II. bestand jedoch auf Fortsetzung des alten Brauchs, welcher denn auch weitere sechszehn Jahre geübt wurde. Dann entstand eine zweijährige Pause. Im Februar 1880 fanden sich aber wieder lustige Burschen, die darauf zurückkamen.

Wir haben eine Beschreibung vor uns, wie der „Metzgersprung", welchen Namen jene Lustbarkeit seit langer Zeit kurzweg führt, noch zuletzt begangen wurde. Vierzehn Tage vor dem Fasching, heisst es, versammelten sich die Lehrlinge und Gesellen des ehrsamen Handwerks auf ihrer Herberge zum Kreuzbräu zum sogenannten „Büscheltanz" und verabredeten mit den Meistern alles auf das bevorstehende Fest Bezügliche, namentlich wer beim feierlichen Umzug die grosse Zinnkanne und den silbernen Willkommbecher zu tragen hätte. Letzteres geschah wechselsweise von einem Meistersohn, der nach altem Herkommen beim Freisprechen nicht über den Fischbrunnen auf dem Schwanenplatz zu springen brauchte, und einem Gesellen. Die Auserwählten hiessen für diese Zeit Hochzeiter, wie denn Hochzeit vordem nicht blos die Vermählungs-, sondern jede Festlichkeit hiess.

Am Faschingsmontag versammelten sich die Gesellen wieder auf der Herberge; diesmal in ihren Feierkleidern und einen Strauss frischer Blumen in der Hand. Auch einige Meistersöhne fehlten nicht. Sie trugen schwarzsammtene Beinkleider und scharlachrothe Westen, dazu grüne Röcke, weisse Schürzen und den Wetzstahl an der Seite. So hob man sie auf wohlgefütterte Pferde, in deren Mähnen und Schweifen Blumen und farbige Bänder eingeflochten waren, und für welche die königliche Sattelkammer reiche sammtbeschlagene Sättel abgiebt. Auf ähnlich geschmückten Rossen sassen die Lehrlinge, die den Sprung zu machen hatten. Die Kannen- und Willkommsträger sowie der Altgeselle, der die Freisprechung vorzunehmen, waren mit silberbordirten Röcken, dergleichen dreispitzen Hüten und dem Degen angethan. So ging der Zug vorerst zum „Hochzeiter", dann zum Altgesellen und schliesslich zur Peterskirche, wo eine Messe gelesen ward, immer ein Musikcorps voran und eine dichte Menschenmenge ringsum, innerhalb welcher Vermummte ihr neckisches Wesen trieben. Nach beendigter Messe zogen die Leute vor die königliche Residenz und die Palais' anderer höchster Herrschaften und brachten diesen den Willkomm dar. Nach Tisch erschienen die Lehrlinge, die sich inzwischen umgekleidet, unter Anführung der Altgesellen am Fischbrunnen vom Fuss bis zum Kopf in weissem Leinengewand und mit Lamms- und Kälberschwänzen behangen, die bei jeder Bewegung um sie herumbaumelten. Nachdem der Altgeselle, mit den Lehrlingen auf dem Brunnenrand stehend, eine Reihe von Gesundheiten ausgebracht, begann der feierliche Act der Gesellensprechung mit folgenden Versen:



1453

Altgesell:

„Wo kommst du her, aus welchem Land?

Lehrling:

Allhier bin ich gar wohl bekannt.
Allhier hab' ich das Metzgerhandwerk aufrichtig und redlich gelernt;
Ebendarum will ich ein rechtschaff'ner Metzgerknecht wer'n.

Altgesell:

Ja, ja, hier hast du das Metzgerhandwerk aufrichtig und redlich gelernt.
Sollst auch ein rechtschaffener Metzgerknecht wer'n.
Du sollst aber getauft werden zu dieser Frist,
Weil du gern Fleisch, Bratwürst' und Bratl isst.
Sag' mir an deinen Namen und Stammen,
So will ich dich taufen in Gottesnamen.

Lehrling:

Mit Namen und Stammen hiess ich N. N. in Ehren.
Das Taufen kann mir niemand wehren.

Altgesell:

Nein, nein, das Taufen kann dir niemand wehren.
Dein Namen und Stammen muss verändert werden.
Du sollst hinfüro heissen Johann Georg Gut,
Der viel verdient und wenig verthut."

Während dieser Sprüche schlug der Altgeselle die Lehrlinge ab und zu zwischen die Schultern, damit bedeutend, dass es im Leben nicht allezeit in Floribus zugeht, vielmehr gar manchen Puff und Schlag absetzt. War der Dialog vorüber, so sprangen die nunmehrigen Gesellen in den Brunnen, plätscherten zum Gaudium des Publicums wie Enten darin herum, warfen Hände voll Nüsse und Aepfel unter dasselbe und ersahen den Augenblick, in dem Naschlustige sich darum balgten, um sie aus Schöpfeimern mit Strömen Wassers zu begiessen. Diese Scene dauerte eine kleine Viertelstunde, dann schwangen sich die Gesellen wieder auf den Brunnenrand. Sie hatten nun alle Lehrlingsunarten abgewaschen und zugleich grösste Reinlichkeit in ihrem Handwerk versprochen. Darauf ward jedem eine Serviette und darüber ein breites rothes Band umgehangen, an welchem alte harte Thaler blinkten und klirrten, lauter Geschenke aus frühern Zeiten. Den Schluss machte ein kräftiges Mittagsessen und Abends Tanz auf der Herberge.

Was aber die Lustbarkeit des Schönbarts selbst betrifft, so lief eine Anzahl Vermummter in Narrengewändern, mit Kolben oder Pritschen in der Faust, die vorgeschriebenen Strassen entlang. Ihnen nach ebenfalls im Harlekinskleide, zu Ross oder zu Fuss, einer, der aus einem Sacke Nüsse unter die Menge warf: und ein

zweiter, meistens zu Ross, der aus einem grossen Korbe künstliche, mit Rosenwasser gefüllte Eier auf die Frauen und Mädchen an den Fenstern, in den Hausthüren oder in der Strasse schleuderte, wodurch manche in einen guten Geruch kam, in dem sie sonst nicht stand. Dann folgten die eigentlichen Schönbartsmänner unter Vorantritt eines Musikcorps und umgeben von ihren Schutzhaltern und Hauptleuten. Die Gewandung war bei den meisten die gleiche, aber alljährlich in Schnitt und Farben verändert. Manche wählten dagegen ganz bizarre Ausstattung, z. B. als wilder Mann oder wildes Weib, als Mensch mit einem Thierkopf, oder in einem von oben bis unten mit kleinen Spiegeln behängten Kleide, oder als eine Indianerin vollständig mit Kastanien bedeckt; ja im ersten Jahre der Reformation erschien ein Vermummter in einem aus lauter Ablassbriefen mit daranhängenden Siegeln zusammengesetzten Kleide, ebensolche Briefe in den Händen tragend und um sich werfend. Den Beschluss des Zuges bildete, wenigstens seit 1475 (die Beschreibungen in den Schönbartsbüchern beginnen erst mit 1449), eine sogenannte Hölle, die je nach Beschaffenheit ihrer Grösse von Menschen oder Pferden auf einer Schleife gezogen wurde. Sie bestand aus einem Triebwerke mit pyrotechnischen Aufstellungen, welches zum Ende der Lustbarkeit vor dem Rathhause angezündet, manchmal auch erstürmt oder verbrannt ward. Die Metamorphosen dieser Hölle waren: ein Haus, ein Thurm, ein Schloss, ein Schiff, eine Windmühle, ein Drache, ein feuerspeiender Basilisk, ein kinderfressender Riese, ein böse Weiber verschlingender Teufel, eine Narrenwerk feilhaltende Krämerin, ein Vogelherd, auf welchem Narren gefangen wurden, eine Galeere mit Mönchen und Nonnen, ein Glücksrad, das lauter Narren herumdrehte, und so fort. Bisweilen schlossen sich noch Schlitten an, deren vermummte oder geharnischte Insassen allerlei Possen oder auch Turniere, sogenannte Gesellenstechen, anstellten.

So gross nun das Vergnügen der Nürnberger an dem Schönbart war, musste diese Lustbarkeit doch bisweilen eingestellt werden, woran die Zeitverhältnisse Schuld trugen; z. B. zur Zeit des Krieges, grosser Seuchen, beim Tode eines römischen Kaisers oder Königs; 1524 bis 1538 unterblieb das Schönbartlaufen ganz, wegen Kriegs- und anderer Noth, die Land und Stadt drückte. Aber im darauffolgenden Jahre 1539 war die Lust desto grösser und ausschweifender. Es wurde nicht nur auf dem Rathhause ein Gesellentanz und Stechen gehalten, sondern es begingen auch die Messerer ihren Tanz, der seit sechs Jahren unterblieben, und die Schönbartsgesellschaft zeigte sich in ganz ausnehmender Pracht. Derer, die aus den Geschlechtern mitliefen, waren 135, und ihre Kleidung bestand aus purem Atlas, mit goldenen Flügeln auf weissen Hüten. Noch andere aus vornehmen Geschlechtern, 49 an der Zahl, liefen in Teufelsgewandung. Zahlreiche, kostbar ausstaffirte Schlitten bildeten den Schluss, und die Platner, eine vornehme und reiche Kaufmannsfamilie, arrangirten

ein prachtvolles Caroussel. Niemand ahnte unter dem hellen Jubel, dass der Schönbart auf lange, lange Zeit hinaus zum letztenmal den Ton der Faschingslust angegeben haben würde. Alles verdarb nämlich der Nachtrab ihres Aufzugs. Um dies zu verstehen, ist daran zu erinnern, dass seit dem Jahre 1522 Andreas Osiander Prediger und Reformator in Nürnberg war, ein Mann von unduldsamem Zelotismus, also wenig geschickt, sich bei dem Volke Freunde zu erwerben. Längst schon hatte man ihm einen Streich zugedacht. Die Schönbartsgesellschaft ergriff jetzt die Gelegenheit, ihn zu verhöhnen. Sie baute eine grosse Hölle, gezogen von Grob- und Messerschmiedslehrlingen. Inmitten derselben stand ein feister Pfaffe, statt der Bibel ein Brettspiel in der Hand, einen Quacksalber zur einen, einen Narren zur andern Seite, Narren und Teufel in Menge hinter sich. Der Pfaffe war Osiander, oder um ihn mit seinem wahren Namen zu nennen, Hosemann, so täuschend nachgebildet, dass jedermann bei dem Anblicke seinen Namen ausrief. Er selber hatte nichts Eiligeres zu thun, als bei dem Rathe die heftigste Beschwerde zu führen, welche bei dem Ansehen, dass er damals noch genoss, dahin führte, dass man die Hauptleute in's Gefängnis warf, den Schönbart hingegen für ewige Zeiten verbot. Erst in unserer Zeit ist die Erlösung desselben von jenem Banne versucht worden. Das niedere Volk wollte sich zwar an Osiander rächen, stürmte auch sein Haus, allein es konnte dadurch die Freiheit des Schönbartlaufens nicht wieder erlangen. Hans Sachs verfertigte auf das Schönbartlaufen vom Jahre 1539 ein Gedicht, das sich im ersten Theil seiner Werke befindet. Zur Probe etwas aus den Nürnbergischen Schönbartbüchern:

„Nr. 1. oder erster Schönbart. Im Jahre 1449 war Conz Escheloer, Hauptmann im Schönbart, liefen aus in des Christian Weissen Haus, bei der langen Brucken, waren der Männer 24, 12 Ehrbar, und 12 aus der Gemein; waren gekleidet in Leinwand, ganz weiss, mit einem grünen Hut und Ermel, und auf einer Seite mit grünen Zweigen gemacht, kauften den Schönbart um 6 Gulden."

„Anno 1451 lief wieder um die Fastnacht ein Schönbart, durchgängig weiss gekleidet. Der Personen waren 24 und ihr Hauptmann hiess Endres Wagner. Die Fleischhacker mussten sie kleiden, und Jeden mit 5 Groschen belohnen."

„Nr. 60. Anno 1521 sind Hauptleute im Schönbart gewesen Jheronymus Tucher, und Anthoni Koburger, liefen von der Herren Trinkstuben auf der Waag aus, in eitel weiss gekleidet, mit grünem Atlas durchzogen, und mit einem rothen und mit einem gelben Strumpf. Der Männlein waren 58 und haben den Schönbart bestanden von den Fleischhackern um 12 Gulden, muste einer geben 4 Fl. Die Höll war ein Vogelherd, darauf man Narren fing."

Der Messerer-Tanz und die Umzüge anderer Gewerke wurden mit den Schönbartlaufen nicht zugleich verboten, im Gegentheil

dauerten diese noch viele Jahre fort. Im Jahre 1600, berichtet *Joannes ab Indagine*, hielten die Messerer zu Nürnberg in der Fastnacht nach altem Gebrauch ihren Schwerttanz. Sie tanzten vor dem Rathhaus und hielten eine Fechtschule. Die Schreiner hielten auch einen Aufzug und trugen ein schönes Haus in der Stadt herum. Sie trugen Kleider aus lauter Spänen zusammengeflochten, darin machten sie vor etlicher Bürger Häuser Komödie, bei welcher sie einen Bauer abhobelten.

In der Mark und im Oberberg'schen gingen früher die Burschen herum von Haus zu Haus, einer mit einem Spiesse voran und sangen:

> Zimberte! Zimberte! Zimberte!
> Gebt dem armen Zimberte wat!
> Lat uns nit lang hie ston,
> Wir müssen noch weiter gohn etc.

Bei und in Cöln reissen die Weiber an diesem Tage einander die Mützen vom Kopfe und machen mit fliegenden Haaren einen Höllenlärm, der an das wilde Heer erinnert. Die Speise, welche den Zimbertburschen am sogenannten Weiberfastnachtstage (Donnerstag vor Fastnacht) gereicht wird, ist hergebracht Fische und Mehlklösse, doch lebt dieser Brauch nur auf wenigen alten Höfen noch fort.

Eine Hauptrolle spielten die Fastnachtslustbarkeiten auch im Leben der Ulmer. Man musste jedoch dagegen beschränkend einschreiten. Die Fastnächte waren gewöhnlich das Signal zu gegenseitigen Besuchen, mit denen mancher Unfug und Luxus verbunden gewesen sein muss. Die Zunftgenossen gaben sich in der Fastnacht allen ersinnlichen Lustbarkeiten hin, und besonders waren es die Baderknechte und Bleicher, die um diese Zeit Narrenfreiheit hatten. Man hielt Tänze, Reigen und Aufzüge im Freien. Die Fastnachtsnarren liessen sich auf Karren herumführen und trieben allen möglichen Unfug. Die Narren selbst hatten sich buntscheckig gekleidet. Zwar wollte man anfänglich diese Fastnachtreigen abschaffen und gebot, dass kein Handwerker und keiner seiner Knechte weder vor, noch an, noch nach der Fastnacht und in keiner Zeit des Jahres durch die Stadt oder in der Stadt Reigen herumführe, weil die damit verbundenen Fackeltänze feuergefährlich wären; und da solche Reigen gewöhnlich alle Leute, die ihnen auf der Strasse begegneten, aufgriffen und sie nöthigten, sich anzuschliessen, so wollte man wenigstens diesen Zwang abgethan wissen, und verbot, die Leute, die nicht Antheil nehmen wollten, herbei zu schleppen oder zu tragen. Besonders setzte man den Bleichern und ihren Knechten zu, die an diesen Tagen das Führen der Reigen sich ausschliesslich zugeeignet hatten, und denen mit einer Busse von einem Pfund Heller und eines Monats aus der Stadt gedroht wurde.

Blos die mit den Fastnachtslustbarkeiten verbundenen Zechen der Zunftgenossen wollte man unter der Bedingung zugestehen, dass nichts aus der Zunftbüchse vertrunken werde, sondern jeder von seinem eigenen Gelde zeche. Auch den Baderknechten, die gern bei Höfen und Fastnachtsschimpfen dass in ihrer Zunftbüchse gelegene Geld verzehrten, musste dies untersagt werden. Allein mit Abschaffung der Fastnachtsreigen drang der Rath nicht durch, weil sie ein allzusehr durch Alter zur Volkssitte gewordener Gebrauch waren; er musste daher nur darauf Bedacht nehmen, Unordnungen vorzubeugen. Die Reigen, die gewöhnlich mit Leichtfertigkeiten aller Art verbunden waren, gingen nicht selten durch die Brotlauben, wobei zwar die Bäcker gewannen, aber der Rath mochte seine Gründe haben, dass er verordnete, es soll niemand mehr einen Reigen durch die Brotlauben führen. Dagegen war das Umziehen mit Pfeifen und Pauken auf den Gassen und das Verweilen vor einzelnen Häusern erlaubt, doch sollte am Fastnachtstag selbst das Volk nur bei Tag seine Freude damit haben.

Zu Anfang der Reformation, wo die Gemüther, welche die Bedeutung ihrer Zeit aufgefasst hatten, ernster gestimmt wurden, war man willens, alle Fastnachtslustbarkeiten abzuthun. Das Umgehen mit Pfeifen und Pauken, das Singen, Verbuzen und Verkleiden wollte man in den Jahren 1524, 1531 und 1532 gar nicht schicklich finden, und verbot es bei einer Busse von einem Gulden. Allein die Gesetzgebung scheiterte abermals an dem in das Leben des Volkes tief eingewurzelten Gebrauch, und musste wieder rückgängige Bewegungen machen; an Fastnacht 1527 erlaubte der Rath wieder das Tanzen nach Trommeln und Pfeifen auf der Gasse bis Nachts zehn Uhr. Ein andermal erlaubte er wieder das Umgehen in Fastnachtskleidern und die gegenseitigen Besuche der Nachbarinnen während dieser Zeit, auch das Umhergehen mit stiller Musik oder Saitenspiel von Fastnacht-Ostermontag Mittags an bis zum Aschermittwoch Abend, verbot dagegen, an Fastnacht das Gesicht mit Schwärze, Russ oder anderen Farben unkenntlich zu machen; ferner das beim Volk beliebte Herumziehen eines Pfluges oder eines Schiffes, das symbolisch an das nahe Wiedererwachen der Natur und die damit beginnende Feldarbeit, sowie die sich wieder eröffnende Donauschifffahrt erinnern sollte, und endlich das Umziehen von Haus zu Haus, um Fastnachtöhrlein (Küchlein) einzusammeln. Auch dem Schulmeister wurde das seit langer Zeit herkömmliche Aufführen geistlicher Lustspiele und Possen gestattet, nur sah man dabei das Verkleiden und Vermummen nicht gern.

Dass der Carneval sich gerade in Italien am markirtesten herausbildete, liegt im Charakter des Volkes. Am frühesten that sich in diesen Lustbarkeiten Venedig hervor, am glänzendsten aber beging und begeht man ihn noch in Rom. Wer diese tollen Festlichkeiten nicht aus eigener Anschauung kennt, der hat sich doch

wol eine Vorstellung aus Goethes lebensvoller Schilderung, aus den Berichten von Reisenden und Journalen gemacht, so dass wir hier einer solchen füglich enthoben sein können. In Deutschland, wo für ihn die Benennung Fasching aufkam, gedieh er besonders am Rhein zu einer fast italienischen Blüthe. Dort ist er mit allem Volksjubel noch allgemein im Gebrauch, auf dem Lande wie in Städten, und von diesem am grossartigsten in Cöln, namentlich seit 1823 (s. Nr. X. des nächsten Abschnitts), wie man wenigsten aus den Darstellungen der Weberschen „Illustrirten Zeitung" weiss. In vielen ländlichen Gemeinden aber lebt noch die Erinnerung an die scheusslichen Larven des Karne oder Götterzugs, welche an vielen Orten erst durch die französische Polizei confiscirt und verboten wurden. Unter diesen Larven waren besonders die „Bunglarve", der „Bömann", „Grimes" und „Ipekrätzer", welche aus rothen, gelben und schwarzen Lappen zusammengeflickt Kopf und Oberleib bedeckten, die furchtbarsten.

In Ypern war es sonst Gebrauch, am Carneval eine Riesenfamilie herumzuführen, um die allgemeine Lust zu vermehren. Diese Riesen, welche in den Ergötzlichkeiten der belgischen Städte eine grosse Rolle spielen, gehören sehr alten Zeiten an. Man findet sie fast in allen Städten, und selbst in einigen Dörfern Brabants und Flanderns, und überall singt man bei ihrem Umzuge mit mehr oder weniger Abänderung ein besonderes Lied, welches das Riesenlied heisst. So z. B. in Ypern:

Als de groote klokke luidt, De klokke luidt, De reuze komt uit, Keer u eens om, reusjen, reusjen, Keer u eens om Gy schoone blom.	Wenn die grosse Glocke laut't, Die Glocke laut't, Der Riese kommt heraus, Kehr nur um, Rieschen, Rieschen, Kehr nur um, Du schöne Blume.
Moeder zet den pot op't vier, Den pot op't vier, De reuze is hier, Keer u eens om, reusjen etc.	Mutter setzt den Topf auf's Feu'r, Den Topf auf's Feu'r, Der Riese ist hier, Kehr nur um etc.
Moeder geef den Kaffépot, Den Kaffépot, De reuze is Zot, Keer u eens om etc.	Mutter gieb den Kaffeetopf, Den Kaffeetopf. Der Riese ist ein Tropf, Kehr nur um etc.

Zu Courtrai in Belgien führte man eine Riesin umher: „*Mevrow van Amazonië*", zu Ath „Madame und Mosje Goujas" oder Goliath; zu Brüssel „Ommegan und seine Familie". Zu Hasselt ist der alte Riese „*Lange Man*" 1835, bei Gelegenheit des Jubiläums wieder erschienen; er sass auf einem vierspännigen Wagen und wohnte einer allgemeinen Suppen-Vertheilung bei, die zum Andenken einer Hungersnoth im Jahre 1638 geschah. Zu Rupelmonde gab

es früher ein Gebäude, das *Reuzenhuys* oder *Pronkhuys*, worin die Riesen, Kameele und Drachen aufbewahrt wurden, die in der grossen Procession figurirten. Die Städte Lille, Douai, Cassel, Hazebrouck und Dünkirchen haben auch ihre Stadtriesen; die zu Cassel und Hazebrouck erschienen alljährlich am sogenannten fetten Dienstag.

In Böhmen sind noch jetzt die letzten drei Tage des Faschings die lebhaftesten der ganzen Fastnachtszeit. Die Gewohnheit, bei Tage maskirt in den Strassen herumzugehen, ist im Aussterben begriffen. In Budweis, wo sich diese Sitte noch am meisten erhalten hat, pflegen die Masken (grösstentheils Personen aus der untersten Volksklasse, namentliche Fasszieher und Auflader) truppweise mit Musik die Stadt zu durchziehen und in jeden Kaufmannsladen einzutreten, um sich ein Geschenk auszubitten, das am Abend gemeinschaftlich vertrunken wird. Masken, die den höheren Ständen angehören, gehen Abends aus einem Wirthshaus in das andere, um die Gäste zu necken. Am Fastnachtsdienstag findet gewöhnlich ein grosser Maskenzug statt, der mit Musik über den Platz nach dem Redoutensaal zieht, und zahlreiche Neugierige strömen aus den verschiedenen Theilen der Stadt und den umliegenden Dörfern herbei, um den Zug anzusehen. An einigen Orten war früher zur grösseren Feier des Carnevals von den Gemeinden ein besonders sogenanntes „Fastnachtsgeld“ ausgesetzt. In Rokycan im Pilsener Kreise werden sogar den Pfründern des in der Pilsener Vorstadt gelegenen Spitals noch jetzt am Faschingssonntag, wie an hohen Festtagen, einem Jeden zehn Kreuzer verabreicht. Auf dem Lande wird während der letzten Faschingstage fast überall ein Umzug gehalten, bei welchem Geschenke eingesammelt werden. Gewöhnlich wird dabei ein Mensch von Kopf bis zu den Füssen in Erbsenstroh gehüllt und mit Strohbändern umwickelt und dann als sogenannter Fastnachtsbär unter Begleitung von Musik und Gesang von Haus zu Haus geführt. In jedem Hause wird mit den Mädchen, den Mägden und der Hausfrau getanzt, und auf die Gesundheit des Wirthes, der Wirthin und der Mädchen getrunken. Diese müssen sich dafür mit einem Geldgeschenk abfinden, die Wirthin vertheilt Krapfen, Buchten und Selchfleisch unter die Burschen, und der Wirth thut Geld in ihre Büchse. Haben die jungen Leute ihren Umzug durch das ganze Dorf beendigt, gehen sie in das Wirthshaus zurück, wohin sich auch sämmtliche Bauern mit ihren Frauen begeben. Denn im Fasching, namentlich aber am Fastnachtsdienstag, muss Alles tanzen, soll der Flachs, das Kraut und Getreide gut gerathen, und je mehr und je höher man springt, um so grösseren Segen soll man nach dem Volksglauben zu erwarten haben. Die beim Umzug erhaltenen Esswaaren werden mit den Spielleuten gemeinschaftlich verzehrt, mit den Geldgeschenken bezahlt man das Getränk und kauft Pfeffer-

kuchen, Marzipan u. dergl. für die Mädchen. Im Leitmeritzer Kreise umwickeln die Knaben Einen von ihnen, der sich gutwillig oder gezwungen dazu hergiebt, mit Stroh, binden ihm die Maske eines Bären oder irgend einer mythologischen Figur um und führen ihn unter mancherlei Possen und Schwänken von Haus zu Haus, um ein kleines Geschenk an Geld oder Naturalien zu erhalten. In der Gegend von Warnsdorf wird ein Knabe in einen Strohmann vermummt, indem man ihn ganz und gar mit Strohseilen umwindet und ihm einen Strohkranz auf den Kopf setzt; ein anderer stellt den Bären vor und ein dritter macht den Bärenführer. Dieser trägt einen grauen, weiten Kittel, einen breitkrämpigen Hut, kurze Hosen, rothe Strümpfe und Schnallenschuhe und hält eine lange Birkenruthe in der Hand. Im Saazer Kreise, wo der Umzug mit dem Ausdruck „den Bären ausführen" bezeichnet wird, ist es ebenfalls ein Knabe, der ganz in Erbsenstroh gehüllt von Haus zu Haus geht, gewisse Sprüche hersagt und dafür mit Geld oder Krapfen beschenkt wird. Im Riesengebirge geht an manchen Ortschaften ein in Erbsenstroh als Bär verkleideter Mann mit Musik und einer Kanne Bier unter Geschrei und Jauchzen der ihm folgenden Menge herum, dem Volksglauben nach, zur Erinnerung an die Bären, welche einst im Gebirge hausten. An andern Orten heisst eine ähnliche Mummerei die „Aschenbraut". Verkappte Burschen fordern von Thür zu Thür Geldgeschenke ein und holen das freigebigste Mädchen Abends feierlich zum Tanze ab. In manchen Gegenden zieht zuerst ein Trupp von Knaben und noch unerwachsenen Dorfjungen paarweis, von einem Spielmann begleitet, in alle Häuser, wo Mädchen anzutreffen sind. Einer von ihnen trägt einen grossen Korb nach, in welchen alle Geschenke, die man ihnen giebt, gethan werden. Wo die Gesellschaft hinkommt, muss Alles mittanzen, was nur tanzen kann. Ist der Umzug beendet, geht es in das Wirthshaus, wo die eingesammelten Victualien gemeinsam verzehrt und das eingenommene Geld vertrunken wird. Dann folgen die erwachsenen Bauerburschen und Knechte, welche mit einer ordentlichen Musikbande von Haus zu Haus ziehen, um sich von den Mädchen einen Beitrag zur Zehrung zu erbitten. Der Erlös dieser Sammlung beläuft sich gewöhnlich auf fünfzehn bis zwanzig Gulden. Was mehr verzehrt wird, müssen die Burschen bezahlen. Ist das letzte Haus auf diese Weise heimgesucht worden, begiebt man sich in die Schenke, wo nun Tag und Nacht gegessen, getrunken und getanzt wird. Früher endete der Tanz erst am Aschermittwoch Morgen, jetzt zieht man um Mitternacht an einigen Orten still, an andern mit Musik nach Hause. Wenn in den czechischen Dörfern die Jungen mit ihrem Bären herumziehen, so pflegen die Bauerfrauen diesem das Stroh und Erbsenstroh, mit welchem er von Kopf bis zu den Füssen umwickelt ist, abzurupfen, um es ihren Gänsen auf's Nest zu streuen. Sie glauben,

dass die Gänse dann besser sitzen, reichlicher Eier legen und gut brüten. Im Saazer Kreis legen die Weiber das Stroh, welches sie dem Bären ausrupfen, den Hühnern in die Nester, damit sie viel Eier legen. Wird in Forbes (*Borovany*) und andern Orten des Budweiser Kreises während des Faschings eine Hochzeit gefeiert, so pflegt man dabei einen Hahn zu tödten. Schon vierzehn Tage vorher wird deshalb von den zur Hochzeit geladenen Jünglingen ein schöner Hahn gekauft und gut gefüttert. Am Tage der Trauung wird ihm ein rothes Mützchen aufgesetzt, manchmal auch ein Röckchen und ein Beinkleid angezogen. So bringt man ihn in die Versammlung, wo er zum Tode verurtheilt wird. Zwei als Bauern verkleidete Burschen kommen herein und klagen gegen den Hahn. Darauf nimmt einer von den Beisitzenden ein Buch in die Hand, stellt den Richter vor und liest aus dem Buche das Todesurtheil über den Hahn. Alle Beisitzenden stimmen bei. Nun verkleidet sich einer als Scharfrichter, indem er sich roth anzieht und einen Säbel nimmt, und die ganze Versammlung zieht mit dem Hahn und in Begleitung von Musik in die Mitte des Marktfleckens auf einen erhöhten Rasenplatz. Hier wird der Hahn an die Lehne eines Sessels festgebunden, jedoch so, dass der Hals darüber emporragt, alle Umstehenden bitten ihn ernsthaft und feierlich um Verzeihung, und der Henker haut ihm, während die Musik einen Todtenmarsch spielt, den Kopf ab. Dann wird er losgebunden und sammt dem Kopfe mit Musik in das Haus zurückgetragen. Hier wird der Kopf auf einem Teller den Klägern gebracht, welche nicht mitgegangen sind, die Verkleideten legen ihre Anzüge ab, und erscheinen in ihren früheren Kleidern, und dann wird der Hahn gebraten und den Gästen vorgesetzt. In der Umgegend von Chrudim wird, wenn ein reiches Paar am Fasching Hochzeit hält, der Hahn an einer weissen Schnur zu einem Galgen geführt, der auf dem Dorfplatz errichtet ist, und dort vom Scharfrichter aufgehenkt, nachdem ihm sein Todesurtheil vorgelesen worden ist. Im Böhmerwald, wo der Fasching „da Foschen" heisst, sind derbe Scherze an der Tagesordnung. Ein junger Dorfbursch durchzieht mit einem Geiger das Dorf, versammelt alle alten Mütterchen und, hat er sie zusammen, werden Streiche gemacht, im Schnee getanzt u. dgl. Die Maskenzüge, welche des Abends in den Häusern erscheinen, äffen ebenfalls in Tracht und Geberden die anwesenden alten Männer und Weiber nach. Es geschieht wol auch, dass ein solcher Maskenzug um Mitternacht in ein Haus geht und der arglos öffnende Hausherr im Hemde mitlaufen muss. Bei solchen Gelegenheiten darf jedoch kein Kind gegenwärtig und keiner der Maskirten unter achtzehn Jahre sein. Bisweilen reiten mehrere maskirte Burschen auf einem Pferde in die Wirthstube und jagen die Mädchen aus einer Ecke in die andere.

Im nördlichen Deutschland und namentlich in den rein protestantischen Provinzen sind die Fastnachtslustbarkeiten vornehmlich seit dem siebzehnten Jahrhundert immer dürftiger geworden, und gegenwärtig nur auf Bälle und Maskeraden in geschlossenen Räumen beschränkt, Maskeraden die vollends durch Monotonie, ewige Wiederkehr der Gestalten und Bettelhaftigkeit der Ausstattung allen Reiz einbüssen. Nur die Hofmaskeraden und Künstlerfeste machen eine Ausnahme hiervon, aber sie gehören auch nicht zum volksthümlichen Carnevalsleben. Zwar haben sich in neuester Zeit auch in den grössern Städten Norddeutschlands Gesellschaften gebildet, welche eine reichere Festlichkeit wenigstens im Maskenwesen des Faschings erstreben, allein beim Einblick der Programme dieser Gesellschaften muss man den darin herrschenden Mangel an Erfindung bemitleiden, und so lange der Carneval von der Strasse verbannt ist, sind die Masken eben weiter nichts als komische Zuthat zu gewöhnlichem Tanzvergnügen mit obligatem Essen und Trinken. Es ist ein Unglück des norddeutschen Charakters, dass unbändiger Humor ihm da beginnt, wo er anfängt schwerfällig zu werden.

Den Carneval gänzlich zu erneuern und wiederum volksthümlich zu machen, unternahm 1867 in Leipzig eine damals unter dem Namen „Klapperkasten“ bestehende Gesellschaft, deren Mitglieder sämmtlich den besten und bessern Kreisen der Bewohner angehörten. Allein dieser Versuch, wenn auch grossartig so doch einseitig in's Werk gesetzt, musste hier schon an dem gänzlichen Mangel des religiös-kirchlichen Moments des Faschings wie daran scheitern, dass naturwüchsiger Humor und elastischer Witz nicht gerade eine allgemeine Qualität des sächsischen Volks sind. Der „Klapperkasten“ wie die ihn in seinem Versuche ablösenden Vereine — deren in Leipzig bekanntlich fast so viele als Einwohner sind — machten diese Erfahrung mehrere Jahre hindurch immer entschiedener, bis sich endlich die Polizei durch die dabei überhandnehmenden Rüpeleien des Janhagels geradezu gezwungen sah, die Faschingsamüsements in geschlossene Räume zurückzuverweisen, womit sie auf den Aussterbe-Etat geriethen. Nicht besser sind die von Leipzig nach andern sächsischen Städten, auch nach Hamburg, übertragenen Versuche ausgefallen, und ähnliche Versuche sind auch in Berlin gescheitert, wo aber nicht der Charakter der Bevölkerung, sondern der Charakter der kaiserlichen Residenz zur Erklärung des Misslingens beiträgt.

Die Summe der altehrwürdigen deutschen Volksfeste schmilzt in höchst bedenklicher Weise und in immer beschleunigterem Tempo zusammen. Fast lässt sich die Zeit vorhersehen, wo auch über den Fasching ein „*tempi passati*“ ergehen wird. Aber an Narren und Narrheiten wird die Welt darum nie ärmer werden.

Bei den Russen war vormals die „Fastnachtslustbarkeit der Chaldäer“ gebräuchlich, die zwar nicht an Fastnacht, sondern acht Tage vor Weihnachten, bis auf das Fest der h. Könige gehalten

wurde, aber doch Aehnlichkeit genug mit den Fastnachtsgebräuchen anderer christlichen Völker hat. Diese Chaldäer waren gewisse Leute, welche jährlich vom Patriarchen Erlaubnis bekamen, an den erstgenannten Tagen in der Stadt Moskau auf den Gassen mit einem besondern Feuerwerke herumzulaufen, wobei sie den Begegnenden die Bärte anzündeten, und vorzüglich die Bauern vexirten. Als Olearius mit der holsteinischen Gesandtschaft 1635 in Moskau war, wurde einem Bauern auf dem Markte ein Fuder Heu angesteckt, und als er sich widersetzte, verbrannte man ihm die Haare auf dem Kopfe und den Bart dazu. Wer aber von ihnen wollte verschont sein, musste eine Kopeke zahlen. Sie sind als Fastnachtsbrüder gekleidet, tragen auf den Köpfen hölzerne und gemalte Hüte, und schmieren den Bart mit Honig, damit, wenn sie das Feuer von sich werfen, er nicht verbrannt werden kann.

Man nannte diese Leute Chaldäer, weil sie die Knechte anzeigen sollten, die zur Zeit des Königs Nebukadnezar das Feuer in dem Ofen geschürt, in welchem die drei Männer, Sadrach, Mesach, und Abed Nego verbrannt werden sollten. Sie machten das Feuer aus dem Blütenstaube des Bärlappen-Mooses, den sie in eine blecherne pyramidenförmige Büchse thaten, die eine halbe Elle lang, oder auch kürzer war, fassten selbige mit der Hand und hielten oben an das Mundloch ein brennendes Licht oder eine Fackel, stiessen damit unterwärts in die Luft, damit etwas von dem Pulver, Plaun genannt, zum Mundloche heraus flog, welches dann vom Lichte angezündet ward. Diese Chaldäer, sagt Olearius weiter, werden zur Zeit ihres Herumlaufens für heidnisch und unrein, ja wenn sie sterben sollten, für verdammt gehalten. Daher werden sie am h. Drei-Königstage, als am grossen General-Einweihungstage, wieder getauft, damit die gottlose Unreinigkeit abgewaschen, und sie der Kirche wieder einverleibt werden. Nach empfangener Taufe sind sie wieder so rein und heilig als die andern. Solche Leute werden wohl zehn und mehrmal getauft.

Die Juden hielten an ihrem Fest Purim, welches bekanntlich zum Andenken ihrer Befreiung von den Nachstellungen des Haman durch die Esther gefeiert wird, eine Art von Fastnacht. Sie feierten dieses Fest mit Wohlleben und gutem Wein, weil die Königin Esther bei dem köstlichen Mahl, als der König fröhlich bei dem Weine war, die Gnade erlangte, dass die Juden sollten beim Leben erhalten werden. Sie thaten also die zwei Tage nichts anderes, denn Essen, Trinken, Spielen, Tanzen, Pfeifen, Singen, sprachen Reime und sinnige Sprüche; die Männer verkleideten sich in Weibs- und die Weiber in Mannspersonen. Und obgleich dies ausdrücklich im Gesetz verboten ist, so schrieben sie doch, es sei keine Sünde, weil man es nur weltlicher Freude und Kurzweil halber thue. Rabbi Isaak Tirna meint auch, es sei ein Gebot und gutes Werk, an diesen Tagen zu zechen, und sich so voll zu

trinken, dass man keinen Unterschied wisse zwischen Arur Haman und Baruch Mardochai, das ist, dass man nicht mehr zählen könnte, wie viel jedes Wort Buchstaben habe, was eben so viel ist, als man dürfe sich so voll trinken, dass man seine fünf Finger an der Hand nicht mehr zählen könnte.

Von Fastnachtsfestlichkeiten an Fürstenhöfen liessen sich viele Bogen anfüllen. Die Chroniken der Residenzstädte und die Privathistorien der Fürsten bieten höchst Ergiebiges. Hier möge nur eine Beschreibung Platz finden, nämlich die der Lustbarkeiten, welche Johann Georg I. von Sachsen in der Fastnacht 1609 zu Dresden veranstaltete, und zu welcher sich die sächsischen Herzöge Johann Casimir und Johann Ernst mit ihren Frauen, Markgraf Christian zu Brandenburg-Culmbach nebst Frau und die verwittwete Herzogin von Altenburg eingefunden hatten. Als interessantes Denkmal jener Freudentage, an welchen ausser grosser Jagd 43 Ringelrennen gehalten wurden, bewahrt die Hauptbibliothek zu Dresden einen wohlbeleibten Querfolioband, der aus lauter gut gemalten Bildern besteht, welche, vom Culturhistoriker Klemm erläutert, Folgendes enthalten. Das erste Blatt stellt ein Rennen im Schlosshofe dar. Auf der linken Seite halten einige Afrikaner, welche die brillanteste Abtheilung des ersten Festzugs ausmachten. Auf der Bahn selbst rennen Herzog Johann Georg zu Sachsen (der Kurprinz), Heinrich Reuss von Plauen und Joachim von der Schulenburg, in Fischertracht, zum grossen Ergötzen der zahlreichen Zuschauer. Auf dem 2. Blatt zeigen sich 12 zu Dritt reitende Herolde, schwarz gekleidet und auf stattlichen braunen Rossen. Ihre Stäbe, die Federbüsche ihrer Hüte, der Köpfe ihrer Rosse, wie auch ihre Achselschärpen sind blau, roth, orange und weiss. Sie eröffnen den Zug; dicht hinter ihnen folgen 2 Pauker, 18 Trompeter, 2 Posaunisten und ein Tambourinschläger; die Fahnen an den Trompeten, die Behänge der Pauken, der Federschmuck der Rosse zeigen die Farben roth, weiss, grün und blau. Nach Art der Afrikaner sind sie ganz dunkelbraun und nur mit einem Federschurz in den genannten Farben bekleidet, tragen blaue zuckerhutartige Mützen und blaue gelbberandete Schilder, Neun, ebenfalls zu Dritt reitende Afrikaner von derselben Tracht mit Fähnlein gehen einem gewaltigen Bollwerk voran, welches 2 noch mit Thürmen beladene Elephanten schleppen, auf welchem 4 Geiger und 2 Bassisten sitzen und ein anderer, wie jene afrikanisch ausstaffirten, Köcher und Pfeil und einen Spiegel tragender Mohr steht. An den 4 Ecken dieses Bollwerks kauern 4 Affen, die in Spiegeln ihre Gestalt bewundern, während der eine mit einem Apfel liebäugelt. Sechs Reiter bilden die Nachhut. Dann kommt der Mittelpunkt der Abtheilung: Der Mohrenkönig von 4 Mann auf den Schultern getragen, von 4 anderen mit blanken Säbeln bewacht. Hinter und vor demselben schreiten Krieger, die auf langen Spiessen

behelmte Christenköpfe tragen, andere mit klafterlangen Merkurstäben führen die Leibrosse des Königs, von dessen Haupt ein anderer mittelst eines grossen Schirmes die Sonnenstrahlen abwehrt. Allein, wie oft trotz der besten Massregeln allerlei Unfug geschieht. durch Schwerter, Pfeile und Lanzen hat sich Amor, hier schwarz wie ein Mohr, hinter den Thron geschlichen, und schon legt er auf goldenem Bogen den ersten Pfeil aus seinem wohlgefüllten Köcher, den Mohrenfürsten zu verwunden. Jetzt folgen 8 Rosse, deren beide erste grosse Pfauenfederwedel, die 6 letzten Meerungeheuer auf dem Rücken tragen, begleitet von palmenführenden Knaben. Dahinter leitet ein mit dem Morgenstern bewaffneter Mohr einen Zug von 19 schön gesattelten Rossen. Sechs Herolde und 3 Trompeter beschlossen diese Abtheilung, worauf die drei bereits genannten als Fischer grau bekleideten Herren folgten, denen ein ebenso costümirter Knabe auf einer Pfeife voraufspielte. Sechs Herolde und drei Trompeter decken ihnen den Rücken. Für das zweite Rennen erscheint Graf Hans Ludwig von Gleichen als die Zeit zu Pferde. Die Zeit trägt einen grünen Schlafrock, grüne Stiefel und grüne Handschuh, eine grosse Sense, und auf dem weissbärtigen Haupte einen Eichenkranz, welchem ein Paar Flügel und eine Sanduhr beigegeben sind. Ihr folgen Sonne und Mond, zwei Herren von Schönburg, einer in goldenem, der andere in silbernem Frauenkleide, Sonne und Mond auf einem Stabe tragend, denen zu Fuss die Nacht ganz blau, selbst in Gesicht und Händen, mit sternbesäetem Mantel. einen Stern auf dem Stabe und auf dem Hute tragend, nachschreitet. Ein Reiter und ein Fussgänger in bürgerlicher Kleidung folgen nach. Darauf kommt die dritte Part, eine glänzende Schaar brauner Indianer, gelb und roth gekleidet, welche den Markgrafen Christian von Brandenburg zum König haben. Von Herolden beschützt folgen die 4 Elemente zu Pferde, in ähnlicher Weise wie Tag und Nacht dargestellt. Das Feuer trägt auf dem Spiesse einen Drachen, die Luft einen Aar, das Wasser einen Fisch, die Erde einen Pferdekopf mit Hals. In der Mitte der Abtheilung bewegt sich eine Wolke, in deren Mitte unsichtbar Herzog Johann Georg reitet. Wir sehen daraus, dass das Bilderbuch nicht sowohl einen ganzen Zug, sondern mehrere nacheinander stattgehabte Rennen darstellt und von denen folglich an einem und demselben Tage 8 bis 10 abgehalten wurden. So führt denn auch Markgraf Christian einmal eine Römerschaar. welche „das Glück“ auf einem zweispännigen Wagen mit sich zog. Ein andermal erschien ein Berg mit Bäumen, unter welchem in spanischer Tracht König und Königin sassen; beim 13. Rennen aber führte Herzog Johann Georg eine Türkenschaar auf die Bahn. Nach damaligem Brauch durfte auch eine Spötterei auf die römische Kirche nicht fehlen, und das 16. Rennen, von einem das Posthorn blasenden Fuchs geführt, zeigte den Papst, Cardinäle, Nonnen und

Pilger in bunter Reihe. Durch Pracht that sich das 18. Rennen hervor, das aus rothgekleideten Polen bestand. Im 19. erschien der Meeresgott auf feuerspeiendem Drachen, von Tritonen und Sirenen umgeben, im 20. das Müllergewerk, mit säckebeladenen Eseln, blasenden Knappen, einem hüpfenden Sacke und einer auf einem Berge stehenden Windmühle. Das 21. waren die 6 Farben musicirend und die 12 Monate, alle zu Pferde. Hinter dem December kam ein warmer Ofen, an welchen, die Ofengabel im Arm, die Hausfrau sich anschmiegt, und um den 2 Hanswürste hüpfen. Gemächlich ziehen Schornsteinfeger nach, Darauf beginnen die zur Jagd und Hatz gehörigen Aufzüge mit allen erdenklichen Anstalten und Zubehör von Menschen und Thieren, dabei aber auch Liebe und Hass zu Ross, eine Schaar berittener wilder Männer, ein ganzer Vogelherd, eine kurfürstliche Küchenschreiberei auf einem Wagen, welcher ein Bauer einen erlegten Hasen präsentirt, prachtvoll gekleidete Ritter, Trompeter, Sänger, alles bis auf den Hundejungen herab sinnvoll und stattlich geordnet. Beim 29. Rennen brachte man im Gefolge mohrischer Schaaren eine brennende Citadelle von Wasser umgeben gefahren, und beim 33. Zug erschien ein Türkenhaufen mit 3 feuerspeienden Weltkugeln. Die 28. Part war eine Schaar Chinesen zu Fuss, gelb und blau gekleidet, mit reichem Kindersegen prahlend, und von blauen Reitern begleitet. Sehr ergötzlich mag der 39. Zug gewesen sein, nämlich Schäfer und Schäferinnen mit einer ganzen Heerde eingepferchter Schafe, Schäferhunden und Schäferhütte, begleitet von jubelreicher Bauernhochzeit, dabei ein Wolf zu Pferde lüstern eine Katze anzüngelnd, ein Schafhund das Beil schulternd, und einen Fuchs, der einen Korb voll Hühner auf dem Rücken trug. Die folgende Abtheilung hat sicher auch dem Grämlichsten ein Lächeln abgelockt, denn eine vollständigere Sammlung von Narren dürfte kaum denkbar sein, als hier von übrigens angesehenen Personen dargestellt wurde. Der Anführer, ein Vogelnest auf dem Kopfe, trug ein Narrenbild vor sich; 3 andere sassen in einem Wagen, den 4 Ziegenböcke zogen; dahinter trabte ein Mann in Ruthenbesen gekleidet, in dessen Ruthenperücke ein Storch nistete. Nicht minder erheiternd mag die Schule gewesen sein, welche Wolf Ernst von Schönburg dirigirte, und die theils singend, theils das ABC hersagend einhertrottete. Die vier letzten Rennen und Aufzüge stellten alle Stände vom Kaiser bis zum Bettler dar, und zeigen die darauf bezüglichen Bilder die Trachten aller damaligen Gewerke. Den Schluss machte eine Soldateska mit Tross und Buben und einer Menge Trommeln und Pfeifen, so wie einer prachtvollen riesigen Fahne. Bedenkt man, schliesst Klemm, dass alle diese 43 Parten binnen 4 Tagen (1.—4. März) vor den Augen des Publicums vorbeizogen, so muss man wol annehmen, dass diese abenteuerlichen Gestalten und Vorstellungen nicht verfehlt haben,

einen Eindruck auf die Zuschauer zu machen, der etwa jenem zu vergleichen ist, den die phantastischen Schattenspiele des göttlichen Ariosto auf die Seelen seiner Leser stets hervorbrachten[157]).

IV.

Tamerlans Fest.

Als Tamerlan oder Timur entschlossen war, noch vor seinem Feldzuge nach China seine Enkel zu vermählen, liess er ein grosses Fest in der Ebene Khani Gheul (Blumengruft) anordnen, wohin er sich den 17. October 1404 begab. Die Statthalter der Provinzen, die Generale und Grossen des Reichs versammelten sich in dieser Gegend, und schlugen ihre Zelte in bestimmter Ordnung auf. Aus ganz Asien stellten sich Leute ein, diese feierlichen Lustbarkeiten mit anzusehen, bei denen alle Arten von Veränderungen zum Vorschein kamen und die kostbarsten Seltenheiten in prächtigen Boutiquen zum Verkauf ausgestellt waren. Es war daselbst ein Chartak oder Amphitheater aufgerichtet, mit Brocat und persischen Tapeten behangen, auf welchem besondere Sitze für die Musikanten wie auch eigene Plätze für Possenreisser und Gaukler angebracht worden, um daselbst ihre Künste sehen zu lassen. Ein anderes Chartak hatte man für Handelsleute allerlei Arten angelegt, und ausserdem noch hundert ganz verschiedene für die Verkäufer von Früchten, deren jeder gleichsam in einem Garten stand, in welchem er Pistacien, Granatäpfel, Mandeln, Birnen und Aepfel feilbot. Die Fleischer hatten die Häute der Thiere ausgestopft und in den lächerlichsten Gestalten aufgestellt. Weiber liefen umher, die wie Ziegen meckerten, goldene Hörner trugen, und sich unter einander stiessen. Einige waren als Nymphen und Engel ausstaffiert; andere erschienen als Elephanten und Schafe. Die Kürschner liessen sich in Masken sehen, und stellten Leoparden, Löwen, Tiger und Füchse vor, deren Felle sie angezogen hatten. Die Teppichhändler machten ein Kameel von Holz, Rohr, Stricken und gemalter Leinwand, das umher ging, als ob es lebte; und der inwendig befindliche Mann, der einen Vorhang wegzog, entdeckte den Künstler in seinem eigenen Meisterstücke. Die Baumwollenarbeiter machten Vögel von Baumwolle, und führten aus demselben Stoff einen hohen Thurm auf, von welchem Jedermann glaubte, dass er aus gebrannten Steinen und Kalk sei. Er war mit Brocat und gestickter Arbeit behangen, bewegte sich selbst, und auf seiner Spitze nistete ein Storch. Die Sattler zeigten ihre Geschicklichkeit in zwei Sänften,

die oben unbedeckt und von einem Kameel getragen zwei hübsche Frauenzimmer zeigten, welche die Zuschauer durch possirliche Bewegungen der Hände und Füsse belustigten. Und damit die Lust des Volks ganz freien Spielraum habe, wurde durch öffentlichen Ausruf bekannt gemacht, dass an diesem Tage jede Art von Heiterkeit gestattet sei; dies ist, verkündeten die Ausrufer, die Zeit der Schmauserei, des Vergnügens und der Lustbarkeit. Niemand soll dem andern unfreundlich begegnen, oder Klage wider ihn führen. Der Reiche soll den Armen nicht beleidigen, noch der Starke den Schwachen. Keiner soll den andern fragen, warum er das oder jenes gethan! Dies Hochzeitsfest dauerte zwei Monate; darnach ging Alles auseinander, und die in jener Zeit gestatteten Freiheiten wurden sofort sämmtlich wieder aufgehoben[158]).

V.

Die Wirthschaften.

Zu Ende des siebzehnten und im Anfang des vorigen Jahrhunderts waren an den deutschen Höfen gewisse Maskerade-Belustigungen üblich, welche man Wirthschaften nannte, und die zum Theil mit den Schauspielen Aehnlichkeit hatten. Ausserhalb Deutschland scheinen sie schon früher in Brauch gewesen zu sein. Gedichte auf sie machten zuerst Besser, Hofmannswaldau, Neukirch. Canitz und König. Besonders in Dresden wurden dergleichen Wirthschaften mit vieler Pracht gegeben, So wurde 1728, den 9. Februar, bei Anwesenheit des Königs Friedrich Wilhelm I. von Preussen und des Kronprinzen Friedrich am dasigen Hofe eine lustige Bauernwirthschaft gehalten, welche eine lange Reihe planmässig angelegter und ausgeführter Festlichkeiten beschloss. Der Wirth war Friedrich August, König von Polen und Kurfürst von Sachsen, die Wirthin die Fürstin von Teschen. Die Gäste bestanden aus vier Banden Bauern, nämlich französischen. Norwegern, Bergleuten und Klöppelmädchen und italienischen Komödianten, deren Anführer der Kronprinz von Polen, Herzog Adolf von Weissenfels, Feldmarschall Flemming. Graf Rutowsky und die Gräfin von Manteuffel waren. Das Wirthshaus, im Riesensaale des Schlosses eingerichtet, wurde zum weissen Adler genannt; über dem grünen Thore und auf der grossen Schlosstreppe hingen die Wirthshausschilder, auf denen das Schloss von allerhand lustigen Emblemen, Harlekin- und Musikgeräthe,

Wünschelruthen etc., umgeben abgemalt war. Darüber las man in Goldgrund folgende Verse:

Zum weissen Adler heisst die Schänke,
Ihr Gäste stellt euch zeitig ein,
Es kann kein bess'rer Gastwirth sein,
Er öffnet Keller, Küch' und Schränke,
Und giebt umsonst Kost und Getränke:
Singt, tanzt, spielt, ess't, schenkt ein. trinkt aus,
Nur lasset den Verdruss zu Haus! [159])

Besonders war der „Auerbachshof" eine der kostbarsten Vorstellungen, welche unter August II. gegeben wurden. Selbst in Frankreich gelangten die *Hôtelleries* der Deutschen zur Berühmtheit.

In Berlin findet sich um 1689 die erste Spur solcher Wirthschaften. Den 7. Januar 1690 wurde der „Scheerenschleifer" bei der Wirthschaft zu Cöln an der Spree aufgeführt, dessen Verfasser der nachmalige Oberceremonienmeister und Geheimrath von Besser war. Ein Pröbchen des darin herrschenden Geschmacks bietet folgende Stelle, in welcher der Koch, den der Schlosshauptmann vorstellte, in Gegenwart des Hofes also angeredet wurde:

Wie manches gross' und klein' und ungebohrte Loch
Hat Euer Bratspiess nicht gemacht, berühmter Koch:
Weil aber Ihr nicht freit, will Euer Spiess wo fehlen:
Ich schleife nicht allein, ich kann auch wohl verstählen [160]).

In Wien sind dergleichen Wirthschaften unter den Kaisern Leopold I., Joseph I. und Karl VI. oft gegeben worden, so 1724 den 29. Februar, bei welcher Gelegenheit der „Prinz Pio" ein Wiegenlied auf den noch ungebornen kaiserlichen Prinzen sang, das unter dem Titel gedruckt wurde: „Wiegenlied, so der Prinz Pio den 29. Februar bei der Wirthschaft am kaiserlichen Hofe, da ihro Majestäten der Kaiser und die Kaiserin Wirth und Wirthin im Wirthshaus zum schwarzen Adler waren, abgesungen." Zur Probe mag der erste Vers dienen:

Häiä, Pupäiä! mein Kindlein schlaf ein.
Lass dä mein Singä nit unlustä seyn.
Miä soäe hie im Wirthehaus, wo koänä was fehlt.
Miä fressä, Miä saufä, und kost uns koä Geld.
Heidi, Häiä, Pupäiä [161]).

VI.

Das Lustlager bei Zeithayn in Sachsen.

Die Geschichte des sächsischen Hofes strotzt von Vergnügungen und Festivitäten mit reichlichem komischen Inhalt. Der Hof Augusts des Starken vornehmlich überbot an Ueppigkeit, Ausschweifung und Pracht alles, was damals der Luxus europäischer Höfe aufzubringen wusste; er war zu der Weichlichkeit und den Lüsten der asiatischen Despoten zurückgesunken.

Friedrich Wilhelm I. reiste zu verschiedenen Malen nach Dresden, und während er es zuweilen für gut fand sich als König von Preussen zu zeigen, ergriff August fast stets die Gelegenheit eine Pracht und Verschwendung zu entwickeln, die der Hof der Hohenzollern niemals gekannt hat, selbst nicht unter dem „dicken" Wilhelm. Im Juni 1730 hielt August der Starke bei Zeithayn in der Gegend von Mühlberg mit einer Armee von 20,000 Mann Fussvolk und 10,000 Mann Cavalerie ein Lustlager, zu welchem der Preussenkönig abermals eingeladen war. Das Lager hatte 3 Meilen im Umfange, war mit aller ersinnlichen Pracht angelegt, glich durch die vielen Krämerbuden und die zahllosen Besucher einer grossen Messe, und wurde noch mehr dadurch zum Volksfeste, dass der Kurfürst öffentliche Possen, Komödien, Feuerwerke und grosse Jagden damit verband. Binnen 4 Wochen kostete dies Lager über eine Million Gulden. Zu den kolossalen Festen, welche einander gleichsam drängten, gehörte auch die offene Tafel von 30,000 Gästen, welche am 26. Juni stattfand. Für die Armee ward an diesem Tage in zwei ungeheuren Linien, vor der Lagerfronte, auf lauter neuen Tischblättern gedeckt. Vor jedem Regimente hingen an Pfählen gebratene Ochsenviertel; an andern Pfählen waren die Häute der geschlachteten Ochsen mit den darauf befestigten Köpfen ausgespannt, was, wie Jemand sich ausdrückte, eine recht ochsenmässige Perspective gab. Das Dessert dieser kolossalen Mahlzeit bildete ein 14 Ellen langer Kuchen, welcher, unter Direction des Oberlandbaumeisters, von einem Zimmermann mit einem drei Ellen langen Messer zerschnitten werden musste. Von ganz eigener Art war der Tellerluxus, welcher bei dieser Mahlzeit getrieben wurde. Jeder Soldat erhielt nämlich einen neuen hölzernen Teller, mit eingebrannten, auf die Lagerzeit sich beziehenden Verzierungen und Inschriften. Alle diese 30,000 Teller aber mussten die militärischen Gäste nach aufgehobener Tafel, von einem Officier angeführt, auf Ein Tempo in die Elbe werfen. Das gab für einige Minuten einen ganz eigenen Anblick, denn der Strom war wie besäet von Tellern, die nun allmälig fortschwammen. Der Einfall aber, auf

solche Art in allen Elbestädten, ja wol in den fernsten Gegenden der Erde, die Kunde von dem grossen Lustlager bei Zeithayn zu verbreiten, war in der That originell, und es dürfte sich schwerlich ein ähnlicher historisch aufweisen lassen. Hier und da findet man dergleichen Teller noch heute in Familien als Rarität aufgehoben — woraus vielleicht zu schliessen, dass nicht blos viele aufgefischt, sondern auch das Tellercommando nicht von allen Soldaten befolgt sein mag[162]).

VII.

Russische Feste.

In Russland ist oder war der Gebrauch, dass in und nach Weihnachten die Priester sich versammeln, und wie die Chorschüler in Deutschland am Neujahr vor oder in den Häusern einige Weihnachtslieder absingen, wofür sie mit Geld beschenkt, auch mit Essen und Trinken so reichlich bewirthet werden, dass sie selten nüchtern nach Hause kommen. Manche Bürger und Edelleute thaten ein Gleiches bei ihren Freunden und Bekannten, und nahmen ihre Kinder mit, dass sie dieselben im Glückwünschen und Reden üben konnten. Diese Ceremonie, welche Slawlenie heisst, dauerte 8 Tage und länger. Das russische Wort Slawen bedeutet ein Fest feiern oder Gott danken. Es gehen zwei Russen mit einer Maschine von Eisen, die einer Pauke ähnlich ist, voran. Die Klöppel, womit sie darauf schlagen, sind zur Dämpfung des Schalles mit einem Tuche umwunden. Peter der Grosse machte in seiner Jugend sich das Vergnügen, mit den Geistlichen bisweilen die Slawlenie zu begehen. Wie er aber hier die wüste Lebensart und das Saufen der Geistlichen bemerkte, und sah, wie theuer ihre Gesänge bezahlt wurden, behielt er sich diese Ehre selbst vor, und machte seinen ehemaligen Schreiber und Hofnarren Sotof zunächst zum Patriarchen *in partibus*, wozu ihm das Räsonniren einiger Senatoren und anderer Grossen Veranlassung gab, die sich über seine Lebensart aufhielten. Anfangs fuhr er nur mit seinen Hofbedienten, wobei Sotof den Priester vorstellte. Dann lud er einige Senatoren dazu, und allmälig alle grossen Hof-, Staats- und Kriegsbeamten, an die 300. Sotof war nun als blosser Priester zu schlecht, deswegen wurde er zum Patriarchen gemacht, bekam 12 Erzbischöfe als Assistenten, und diese wieder ihre Priester, Diakonen und Küster. Die ganze Suite hiess des Bacchus Kirchenstaat. Die Hofnarren waren Ceremonien-

meister, Schatzmeister u. s. f., die Flaschen die Weihrauchfässer, Wein und Branntwein das Weihwasser, Prügel die Almosen. So fuhr dies Gefolge in Schlitten von Haus zu Haus. Die Ceremonienmeister ordneten mit dem Stock in der Hand und schlugen tüchtig zu; die Priester aber mussten für jeden Fehler ein Mass schlechten Branntwein austrinken. Dieses Slawen dauerte bis zum Tod des Kaisers. Weil aber die Conföderirten in Astrachan 1704 diese Slawlenie als Gottlosigkeit verdammten, so wurde der Titel Patriarch in Papst verwandelt, und diesem Papste ein Kirchenstaat von Cardinälen, Diakonen und Ceremonienmeistern zugeordnet, welche zusammen Leute von der Gattung ihres Oberhauptes waren. Mit diesem Sängerchore besuchte nun der Kaiser alle vornehmen Russen, welche ihre unterthänige Erkenntlichkeit mit wichtigen Ducaten bezeigen mussten, so dass diese Ceremonie viele tausend Rubel eintrug und den Anschein gewann, als ob der Kaiser die ihm verdächtigen Geistlichen drücken und seine eigenen Einkünfte zugleich damit vermehren wollte.

Als 1715 die Czarin zu unaussprechlicher Freude Peter I. von einem Prinzen entbunden wurde, dauerten die Freudensbezeigungen acht Tage. Unter andern wurde ein Carneval gehalten; der Czar hatte nämlich die patriarchalische Würde und die damit verknüpften grossen Einkünfte der Krone einverleibt, und um den Patriarchen dem Volke lächerlich zu machen, kleidete man den Hofnarren Sotof einen Mann von 84 Jahren, der bei dieser Gelegenheit mit einer muntern, raschen Wittwe von 34 Jahren sollte verheirathet werden, als Patriarchen an. Die Hochzeit dieses seltsamen Paars wurde mit einer Maskerade von ungefähr 400 Personen beiderlei Geschlechts gefeiert, wovon je 4 und 4 eigene Tracht und eigene musikalische Instrumente hatten, und also hundert verschiedene Trachten und Getöne von allen, insonderheit asiatischen Nationen vorstellten. Die vier stärksten Stotterer im Reich waren die Hochzeitbitter; zu den vier Läufern nahm man die dicksten Personen, die sich führen lassen mussten, und fast ihre ganze Lebenszeit am Podagra gelitten hatten. Zu Marschällen der Hochzeit, sogenannten Schaffnern, Brautdienern und Aufwärtern nahm man steinalte Männer, die weder stehen noch sehen konnten. Die Procession des Czars vom Palaste bis in die Kirche geschah also: ein Schlitten mit den vier Läufern, die nicht laufen konnten; ein Schlitten mit den vier Stammlern; einer mit den Brautführern; dann der Knees Romadanowski, als falscher Czar von Moskau, gekleidet wie König David, nur statt der Harfe eine Leier in der Hand, welche mit Bärenhaut überzogen war. Sein Schlitten hatte ein hohes Gerüst in Gestalt eines Thrones, und er selbst eine Krone auf dem Haupte. An die vier Ecken des Schlittens waren vier Bären gebunden, welche Bediente vorstellten; ein fünfter stand hinten auf, und hielt sich mit den Tatzen. Diese Bären reizte man fortwährend mit Stacheln,

so das sie mit ihrem beständigen Brummen ein fürchterliches Getöse vollführten, wozu die ganze Gesellschaft ihre wüste und schrecklich durch einander tönende Musik anstimmte. Nun kamen Braut und Bräutigam auf einem sehr breiten Schlitten, auf dem überall Liebesgötter angebracht worden, jeder mit einem grossen Horn in der Hand, den Hörnerträgerstand des Bräutigams anzuzeigen. Auf dem Bocke sass ein Widder mit ungeheuren Hörnern, und hinten stand ein Ziegenbock mit eben solchen. Darauf folgte eine Menge von Schlitten von allerhand Thieren gezogen, von Widdern, Böcken, Stieren, Bären, Hunden, Wölfen, Schweinen, Eseln, u. s. f. Als der Zug sich in Bewegung setzte, wurden alle Glocken in der ganzen Stadt geläutet, alle Trommeln gerührt, alle Thiere mit Gewalt zum Schreien gereizt, kurz ein Getöse über alle Beschreibung erhoben. Der Czar nebst Menzikoff, Apraxin und Bruce waren als friesländische Bauern gekleidet, jeder mit einer Trommel, die sie weidlich schlugen. Unter diesem abscheulichen Lärm wurde das ungleiche Brautpaar von den Masken in die Hauptkirche vor den Altar gebracht und von einem hundertjährigen Priester copulirt. Diesem letztern, dem schon Gesicht und Gedächtnis mangelte, hielt man zwei Lichter vor die ihm auf die Nasenspitze gesetzte Brille und schrie ihm in die Ohren, was er dem Brautpaare sagen solle. Von der Kirche ging der Zug wieder zum kaiserlichen Schloss, wo sich die Gesellschaft bis Mitternacht belustigte, dann in derselben Ordnung bei Fackeln die Neuvermählten in ihre Wohnung und zu Bette geleitend. Dieser Carneval dauerte zehn volle Tage, in welchen die Gesellschaft von Haus zu Haus zog, wo sie immer kalte Küche und starke Getränke fand, so dass während der ganzen Zeit keine nüchterne Seele in ganz Petersburg gewesen sein soll[163]).

Sotof starb, und es wurde ein neuer Papst, Namens Butturlin, gewählt, der auch Hochzeit machte. Die grotesk-komischen Feierlichkeiten, welche bei dieser Hochzeit in Petersburg vorgefallen sind, wollen wir hauptsächlich mit den Worten des grossfürstlichen Oberkammerherrn von Bergholz, der damals als holsteinischer Kammerjunker dieselben mit angesehen und ihnen beigewohnt, erzählen.

Im Jahre 1721 den 10. September nahm die grosse Maskerade ihren Anfang, welche acht Tage hindurch währen sollte, und es ward an selbigem Tage auch des Knees-Papst Hochzeit mit des vorigen Knees-Papst (Sotof) Wittwe gehalten, welche sich in Jahr und Tag nicht hatte entschliessen wollen, selbigen zu nehmen, jetzt aber doch des Czaren Willen gehorsam sein musste. Es war befohlen, dass heute auf das Signal eines Kanonenschusses alle Masken sich auf der andern Seite, auf dem Platz beim Senat versammeln sollten, welcher Platz ganz mit Brettern belegt war und auf Balken ruhte, indem der Grund daselbst ganz morastig und ungepflastert war. Es versammelten sich also alle Masken mit

Mänteln auf dem angewiesenen Sammelplatz, und unterdessen, da die Banden der Masken durch die dazu bestellten Marschälle eingetheilt und in Ordnung gestellt wurden, wohnten beide Majestäten in der Dreifaltigkeitskirche der Messe bei, und es geschah daselbst auch die Trauung des Knees-Papsts, welcher in seinem vollkommnen Pontificalhabit copulirt wurde. Als nun das vorbei war, begaben sich beide Majestäten mit allen übrigen Anwesenden aus der Kirche, und es wurden, laut Abrede, auf den vom Czar selbst verrichteten Trommelschlag alle Mäntel auf einmal abgeworfen (denn der Czar stellte bei dieser Maskerade einen Schiffs-Tambour vor, und schonte das alte Kalbfell gewiss nicht, indem er die Trommel recht gut zu schlagen wusste, und bekanntermassen seine Kriegsdienste als Tambour angefangen hatte), welche Abwerfung der Mäntel, da alle Masken auf einmal zum Vorschein kamen, sehr gut in die Augen fiel. Man sah nun bei tausend Masken, welche in gleich grosse Banden abgetheilt und auf einmal geordnet standen. Sie spazierten alsbald nach ihren Nummern, wie in einer Procession, bei zwei Stunden auf dem grossen Platz langsam herum, um einander recht betrachten zu können. Der Czar, welcher, wie gesagt, als holländischer Bootsmann oder französischer Bauer und zugleich mit dem Trommelriemen als Schiffs-Tambour gekleidet war, indem er ein schwarzsammtnes mit Silber besetztes Bandelier trug, an welchem die Trommel hing, machte seine Sache recht gut. Vor ihm gingen drei Trompeter, die als Mohren gekleidet weisse Binden und Schürzen um den Kopf und Leib trugen. Neben dem Czar gingen drei andere Tambours, nämlich General-Lieutenant Butturlin, General-Major Tschernischef und Major Mammonoff von der Garde, von welchen die beiden ersten wie der Kaiser gekleidet waren. Hierauf folgte der Vice-Knees-Czar, welcher, wie die alten Könige abgemalt werden, gekleidet ging, eine goldene Krone auf dem Haupt, ein Scepter in der Hand, und um ihn herum viele Bediente in altrussischer Kleidung. Die Czarin, welche mit sämmtlichen Damen die Procession schloss, war als holländische oder friesische Bauerfrau gekleidet, und trug einen kleinen Korb unter dem Arm. Vor ihr her ging ihre Bande Hautboisten, darauf folgten ihr drei Kammerjunker, und zu beiden Seiten acht Mohren, welche, auf indianisch in schwarzem Sammt gekleidet, grosse Blumen auf den Köpfen hatten. Darauf kamen die beiden Fräulein Nariskin, wie die Czarin gekleidet, und nach denselben sämmtliche Damen, die Hofdamen als Bäuerinnen angezogen, die übrigen aber in verschiedener Kleidung, als Schäferinnen, Nymphen, Mohrinnen, Nonnen, Harlekine, Scaramuzine, auch in altrussischem, spanischem und anderem Costüm. Den Zug endigte ein grosser, dicker, fetter Franciscaner am Pilgerstabe. Die Czarin hatte die Vice-Czarin Romadanowska hinter ihrer Bande gehen, und war selbige wie eine alte Königin, in einem langen rothsammtnen Talar, mit Gold

bordirt, gekleidet, auf dem Kopfe eine Krone von Juwelen und Perlen. Die übrigen Masken erschienen theils als Winzer, theils als hanseatische Bürgermeister in schwarzsammtnen Gewändern, als alte römische Soldaten, Türken, Indianer, Spanier, Perser, Chinesen, Bischöfe, Prälaten, Canonici, Aebte, Capuciner, Dominicaner, Jesuiten u. s. f. Die sonderbarsten waren der Knees-Papst, ein Butturlin von Geburt, mit dem Collegium der Cardinäle, die in völliger Pontifical-Kleidung gingen, die allergrössten und liederlichsten Säufer von ganz Russland, aber alles Leute von guter Familie. Dies Collegium, nebst seinem Oberhaupte, dem sogenannten Knees- oder Fürst-Papst hatte seine eigenen Statuten, und musste sich in Bier, Branntwein und Wein alle Tage voll saufen, und sobald einer davon gestorben, ward die Stelle durch einen andern grossen Säufer mit vielen Solennitäten wieder besetzt. Der Knees-Papst hatte zu seiner Aufwartung zehn bis zwölf Bediente, die im ganzen Reiche zusammen gesucht wurden und nicht reden konnten, sondern blos grausam stotterten und allerhand Geberden dabei machten. Diese mussten ihn und sein Collegium bei Festen bedienen, und hatten ihre eigene lächerliche Kleidung. Ausserdem waren unter den Masken noch hunderterlei andere groteske Figuren, welche mit Peitschen, mit Erbsen angefüllten Blasen und andern Klapperwerk und Pfeifen herumliefen und tausend närrische Scenen herbeiführten. Es gab auch verschiedene einzelne sonderbare Masken, als einen türkischen Mufti in seiner gewöhnlichen Tracht, Bacchus in einer Tigerhaut und mit Weinranken behangen, von einem ungemein dicken untersetzten Menschen mit sehr vollem Gesicht dargestellt, der schon drei Tage vorher beständig hatte saufen müssen und keinen Augenblick schlafen dürfen. Andere waren als Kraniche sehr künstlich gekleidet. Der grosse Franzose des Czaren nebst einem der grössten Heiducken schritten wie kleine Kinder mit Fallhut und Gängelband durch zwei der kleinsten Zwerge geleitet, welche wie alte Männer, mit langen, grauen Bärten gingen. Etliche stellten alte russische Bojaren vor, mit hohen Zobelmützen, in langen Kleidern von Goldstoff, mit seidenen Mänteln darüber, auch mit langen Bärten, und ritten auf lebendigen gezähmten Bären. Der sogenannte Witaschi oder geheime Küchenmeister war in eine grosse Bärenhaut ganz eingenäht, und stellte diese Bestien sehr natürlich vor; er wurde in einer Maschine, ähnlich der, worin die Eichhörner zu laufen pflegen, anfänglich eine Weile herum gewälzt, hernach aber musste er auf einem Bären reiten.

Nachdem nun alle diese Masken in bester Ordnung ein paar Stunden auf dem grossen Platz unter viel tausend Zuschauern herumgegangen, zogen sie in derselben Ordnung in den Senat und die übrigen Collegienhäuser, wo an einer grossen Menge Tafeln für die sämmtlichen Masken das Hochzeitmahl des Kneespapstes gefeiert wurde. Dieser sowohl als seine junge Braut von sechzig

und einigen Jahren sassen unter schönen Baldachinen am Tische, nämlich der Kneespapst allein mit dem Czar und den Cardinälen, und dessen Braut auch allein bei den Damen. Ueber des Papstes Kopf hing ein silberner Bacchus, der auf einer Tonne ritt, die mit Branntwein angefüllt war, den er in des Papstes Glas, welches er darunter halten musste, pisste. Während der Mahlzeit musste der als Bacchus verkleidete Kerl, welcher die ganze Zeit neben dem Tische auf einem Weinfass sass, dem Papst und dessen Cardinälen abscheulich zusaufen. Er liess den Wein in eine Tonne laufen, und der Papst musste ihm immer Bescheid thun. Nach der Mahlzeit wurde anfänglich getanzt, bis Czar und Czarin endlich die beiden Neuverehelichten, von welchen der Mann insonderheit unbeschreiblich berauscht war, mit einem grossen Gefolge von Masken nach dem Brautbette begleiteten. Dies befand sich in der grossen und breiten hölzernen Pyramide, die vor dem Senat schon 1714 zur Erinnerung an die den Schweden aberoberten 4 Fregatten aufgebaut worden. Die Pyramide war inwendig erleuchtet, das Brautbette mit lauter Hopfen bestreut, und rund um dasselbe standen Fässer mit Wein, Bier und Branntwein. Auf dem Bette mussten sie noch in Gegenwart des Czaren Branntwein aus Gefässen trinken, von denen das für den Mann bestimmte die Gestalt eines weiblichen, das für die Frau die Gestalt eines männlichen Gliedes hatte, beide aber von respectablem Umfange waren. Hierauf wurden sie in der Pyramide allein gelassen, in welcher verschiedene Löcher gestatteten zu sehen, was sie bei ihrem Rausche begannen. Abends waren alle Häuser der Stadt illuminirt, was auf Befehl des Kaisers in der ganzen Zeit der Maskerade fortgesetzt werden sollte.

Den 11. Nachmittags versammelten sich nach gegebenem Signal alle Masken wieder auf dem vorigen Sammelplatz, um die neuen Eheleute aus ihrem Hause auf der andern Seite der Newa über das Wasser nach dem Posthause zu bringen, woselbst der zweite Hochzeitstag sollte gefeiert werden. Als sie beisammen waren, verfügten sie sich in früherer Ordnung nach dem eigenen Hause des Papstes, woselbst er vor der Thüre stand, und sie nach Gewohnheit alle segnete, in der Weise, wie die russischen Geistlichen zu thun pflegen, und ihnen also seinen päpstlichen und patriarchalischen Segen zugleich gab; wobei denn Jeder, ehe er weiter ging, aus einer grossen Kufe einen hölzernen Löffel voll Branntwein trinken und dann den Papst nach abgelegtem Glückwunsch küssen musste. Nun nahmen sie beide Eheleute in ihre Mitte, und nachdem sie ein paarmal um die Pyramide, in welcher sie geschlafen, gegangen, setzten sie sich in ihre Fahrzeuge, und kamen unter mancherlei Musik, auch Kanonirung sowol von der Festung als der Admiralität, auf die andere Seite des Posthauses, um daselbst tractirt zu werden. Die Maschine aber, in welcher der Knees-Papst nebst seinen Cardinälen über das Wasser kam, war

von sonderbarer Gestalt. Man hatte nämlich ein Floss von lauter leeren aber wohlverwahrten Tonnen angefertigt, so dass immer zwei Tonnen nebeneinander gebunden auf dem Wasser schwammen. Sechs lagen hintereinander in gewisser Entfernung. Oben in der Mitte auf jedem Tonnenpaar lag wieder auf den beiden grossen Fässern ein kleines Fass, oder ein Anker, welcher darauf festgebunden worden. Auf jedem Anker sass oder ritt ein Cardinal, fest darauf gebunden, dass er nicht herunterfallen konnte. Sie schwammen wie die Gänse hintereinander. Vor ihnen her trieb eine grosse Braukufe, die von aussen rund umher einen breiten Rand von Brettern hatte, unter welchen auch leere Tonnen lagen, um die Maschine in der Höhe zu erhalten; sie war ebenfalls an die hintersten Tonnen, auf denen die Cardinäle ritten, mit Ankertauen und Stricken festgebunden. Diese Braukufe nun hatte man mit starkem Bier gefüllt, und in derselben schwamm der Papst in einer grossen hölzernen Schale, wie in einem Boot auf dem Wasser, so dass von ihm fast nichts als der Kopf zu erblicken war. Er in seiner Maschine und die Cardinäle auf den ihrigen standen Todesangst aus, ob es gleich keine Gefahr hatte, indem man alle nöthigen Massregeln genommen. Vorn auf dieser grossen Maschine war ein von Holz geschnitzter riesiger Seefisch, auf welchem Neptun in seiner Maske ritt, mit dem Dreizack bisweilen den Papst in seiner Kufe herumdrehend. Hinten auf dem Rande der Braukufe sass Bachuss auf einer besonderen Tonne, zum öftern von dem Bier aus der Kufe schöpfend, in welcher der Papst herumschwamm, der sich nicht wenig über seine beiden Nachbarn ärgerte. Sowol diese grosse als die kleinen Maschinen wurden durch einige Schaluppen fortgezogen, wobei die Cardinäle einen heftigen Lärm mit den Kuhhörnern machten, auf welchen sie beständig blasen mussten. Als der Knees-Papst aus seiner Maschine an's Land treten wollte, waren einige vom Czar bestellte Leute vorhanden, welche ihn, unter dem Schein der Hilfe, mit der Maschine, in welcher er in der Kufe herumtrieb, tief in das Bier tauchten, worüber er sich grausam ärgerte, und dem Czar nicht für einen Heller Ehre liess, sondern ihn lästerlich ausschalt. Danach begaben sich alle Masken nach dem Posthause hinauf, woselbst sie bis spät auf den Abend beisammen blieben.

Die Schlittenfahrt, welche im März 1722 nach des Kaisers eigenem Arrangement gehalten wurde, mag wol kaum ihres gleichen gehaben haben. Sechzig Schlitten stellten zusammen eine Seearmee vor, von der grössten Fregatte, welche der Kaiser führte, bis auf die kleinste Schaluppe, und zwar in folgender Ordnung: 1) der Schlitten des Bacchus, welchen der Hofnarr Witaschi leitete; er war mit einer Bärenhaut angekleidet, und wurde von sechs jungen Bären gezogen; 2) ein Schlitten mit der Musik, von 6 Schweinen gezogen; 3) eine Cyrkasse, von zehn Hunden gezogen; 4) die Feldwebel, oder sogenannte Patriarchen des Knees-Papstes mit Cardinals-

kleidern angethan, auf sechs Schlitten von Hunden gezogen; 5) der grosse Schlitten des Papstes, welcher in Pontificalkleidung auf einem Throne sass, an seiner Seite die Auserwählten. Auf dem Vordertheile des Schlitten sass der Pater Silerne, und wurde von Pferden gezogen; 6) der Knees-Cäsar, als das Emblem des russischen Reichs, mit der Krone auf dem Haupte, und von zwei Bären gezogen; 7) Neptun, auf seinem muschelähnlichen Wagen, mit dem Dreizack, und von zwei Seemännern begleitet; 8) die Fregatte des Kaisers, auf welcher zwei Erhöhungen von 30 Fuss, und mit 32 Kanonen, deren 8 von Metall, die übrigen von Holz waren, mit drei Masten, Flaggen, Segeln und Tauwerk ausgerüstet. Diese grosse Maschine wurde durch 16 Pferde gezogen. Der Kaiser war in derselben als See-Capitän gekleidet; 9) eine Art von Schiff ungefähr 100 Fuss lang, wovon das Hintertheil 24 kleine Schlitten in der Reihe hinter sich herschleppte, die mit allerhand Volk beladen war; 10) ein grosses vergoldetes Schiff mit Spiegelgläsern geziert, in welchem sich die Kaiserin als friesische Bäuerin gekleidet befand; 11) der Fürst Menzikoff in einer Barke als Abt mit seinem Gefolge; 12) die Fürstin Menzikoff mit ihrem Gefolge in spanischer Kleidung, und einer Barke; 13) eine zum Lauf gewaffnete Fregatte, in welcher der als Bürgermeister gekleidete Admiral Apraxin; 14) ein Schiff, worin der Herzog von Holstein mit 20 Personen als holsteinische Bauern costümirt waren; 15) eine Schaluppe der ausländischen Minister in priesterlichem Gewand, von ihren Bedienten zu Pferde begleitet; 16) das Schiff mit dem Moldau'schen Fürsten Cantemir in türkischer Kleidung, unter einem Baldachin sitzend u. s. f.

Der letzte Papst Butturlin, Sotofs Nachfolger, war aber schon einige Monate todt, und es sollte ein neuer eingesetzt werden. Sotofs Haus wurde jetzt zum Conclave bestimmt und zugerichtet. Oben an der zum Hause hinaufgehenden Treppe waren 2 grosse bleierne, 2 grosse hölzerne und 64 steinerne Glocken verschiedener Gattung, alle mit Klöppeln versehen, festgemacht. In dem Wahlzimmer stand ein Thron von sechs Stufen, mit gefärbter rother Leinwand belegt. Mitten auf dem Throne lag eine halb blau, halb roth angemalte Tonne mit 2 Zapfen, bei welcher ein lebendiger Bacchus sass, welchen man in acht Tagen nicht hatte nüchtern werden lassen. Oben zur rechten Seite des Thrones stand ein Stuhl für den Knees-Cäsar, als Präsidenten der Wahl, auf der linken Seite ein anderer für den zu erwählenden Papst. Der Saal war statt der Tapeten mit Strohmatten bekleidet. An der Wand bei dem Throne standen 13 Stühle, von denen drei durchlöchert, auf allen aber Bacchi in verschiedener Stellung gemalt waren. In dem andern Zimmer, wo das Conclave sein sollte, hatte man 14 Logen erbaut, jede von der andern durch eine Strohmatte abgesondert. An jeder Loge hing ein Bast-Schuh, welcher die Stelle eines Leuch-

ters vertreten sollte. In der Mitte sah man keine andern Möbel als einen langen Tisch, auf den man einen grossen Bären und einen Affen von Thon, und hinter ihnen einen kleinen hölzernen Bacchus mit einem rothen Halstuch gesetzt hatte, um statt eines Trinkgeschirrs zu dienen. An der Erde stand eine Tonne mit Getränk und eine andere mit Speise, zum Unterhalt der einzuschliessenden Cardinäle, deren ganzes Gefolge in andere mit Tischen und Bänken versehene Zimmer einquartiert wurde.

Den 3. Januar 1725 Nachmittags 2 Uhr versammelte sich das Conclave in dem Butturlin'schen Hause, und darauf ging die Procession vor sich: 1) ein Marschall in gewöhnlichen Kleidern mit einem Stabe, um welchen rothes Tuch gewickelt war; 2) zwölf Pfeifer, als Chorschüler des Papstes; sie trugen rothe Kleider mit mit gelben Aufschlägen, und jeder in der Hand einen Löffel, der mit Glockenschellen besetzt war; 3) der zweite Marschall; 4) sechzig Chorsänger; 5) hundert Civil- und Militärbeamte, die Generallieutenants mitgerechnet; drei und drei in einem Gliede, und alle in ihren gewöhnlichen Uniformen; 6) ein dritter Marschall in einem Cardinalskleide und einem rothen mit weissem Rauchwerk gefütterten Mantel. Nach ihm kamen die sieben folgenden Glieder: a) der Fürst Repnin nebst einem andern Herrn in alltäglicher Kleidung; b) der General Butturlin und der Generalmajor Gollowin; der erste in seiner Uniform, der andere im Cardinalsgewand; c) der Czar in einem rothen Ueberrocke mit kleinem Halskragen; zu seiner Rechten ging Knees-Cäsar als Cardinal; d) ein Zwerg in schwarzem Kleide, der eine Rolle Papier in der Hand hielt, und wie der geistliche Schreiber aussah; e) die vier folgenden Glieder bestanden aus lauter Cardinälen in Pontificathabit; f) sechs Stammler als Redner des Papstes; ein jeder stammelte auf eine besondere Weise und war in seinen natürlichen Fehlern vollkommen; 7) Bacchus voll Lebens und Weins auf einer Tonne sitzend, in seinen Händen einen silbernen Topf und Becher haltend; hinter ihm ein kleiner Bacchus, der über seinem Kopfe mit beiden Händen einen Bacchus von vergoldetem Silber in die Höhe hielt. Diese beiden wurden auf einer Bahre von 16 völlig besoffenen Bauern getragen, die man in allen Branntweinhäusern aufgesucht und zu dieser Ceremonie weggeschleppt hatte. Vor dieser taumelnden Tragbahre trat ein alter Mann daher, mit trocknen Tannenzweigen in der Hand, welche ein dazu bestellter Kerl von Zeit zu Zeit mit einer Fackel anzünden und dadurch das Räucherwerk vorstellen musste; 8) ein überaus grosses hölzernes Gefäss auf einer Maschine, welche durch zwölf Kahlköpfe, die alle eine mit Wind gefüllte Schweinsblase in der Hand hielten, getragen wurde; 9) der Redner Zeregaf im schwarzen Kleide, langem Mantel und viereckiger Mütze von schwarzem Sammet mit silbernen Franzen besetzt. In seiner Hand hielt er einen Stock in Gestalt einer Schaufel, auf welcher ein Bacchus gemalt war;

10) noch sieben Cardinäle in ihrem Ornat. Vor der Brust trugen sie einen gemalten Bacchus. Sie hatten alle ein Buch in der Hand, das Lieder zu Ehren des Bacchus enthielt. Die Kaiserin folgte in einer Kutsche von fern. Auf allen Strassen wurden Pechtonnen angezündet.

In solcher Ordnung nahm die Procession ihren Weg nach dem zum Conclave bestimmten Hause, in dessen Vorhofe eine Menge Russen auf die geistliche Gesellschaft wartete, auch bei ihrer Ankunft mit hölzernen Hämmern auf leere Tonnen klopften und durch diesen Willkomm ein entsetzliches Getöse erregten. Nun wurden die Cardinäle in's Wahlzimmer gebracht, auch die Thüren hinter ihnen zugeschlossen und mit starken Wachen besetzt, damit Niemand herauskommen möchte. Der Kaiser, welcher nebst der übrigen Gesellschaft in andern Zimmern war, weilte daselbst ziemlich spät in die Nacht. Als er sich zu entfernen gedachte, ohne es zu verrathen, stellte er sich, als ob er einmal hinaus gehe, schloss aber die Thür hinter sich zu, drückte sein Petschaft daran und verfügte sich heim, da denn Niemand von den Anwesenden entkommen konnte. Das Conclave blieb indess ebenfalls fest verschlossen, und die in demselben befindlichen Cardinäle mussten in jeder Viertelstunde einen grossen hölzernen Löffel voll Branntwein, ungerechnet das übrige Getränk, unweigerlich ausleeren. Am folgenden Morgen um 6 Uhr fand der Kaiser sich wieder ein, und liess die Gefangenen los. Die Cardinäle spazierten in den grossen Saal, der zur Wahl bezeichnet war, und setzten sich auf die ihnen angewiesenen Stühle. Dann hatten sie drei Candidaten vorzuschlagen, und ihre Eigenschaften, welche sie der Wahl würdig machten, gewaltig herauszustreichen. Weil sie nun über den aus diesen dreien zu erwählenden Papst lange disputirten und sich nicht vereinigen konnten, bewilligten sie endlich, dass man durch Stimmenmehrheit den Streit entscheiden möchte. Die Vota wurden zu drei verschiedenen Malen gesammelt. Weil aber durch dieses Mittel auch kein genügendes Resultat zu erhalten war, beliebte man durch Wahlkugeln den Handel zu schlichten. Deshalb wurde die Fürstin Gallizin, als Aebtissin des Conclave, hereingerufen, welche die Kugeln den Cardinälen austheilen musste. Hierdurch fiel das Loos endlich auf einen Proviant-Commissar Namens Strohost. Sobald dieser nun erwählt, trug man ihn auf den Thron, der seinem Inhaber eine jährliche Besoldung von 2000 Rubeln einbrachte, ein freies Haus in Petersburg, ein anderes in Moskau, und so viel Wein und Branntwein aus dem Hofkeller, als er mit seinem ganzen Hause nur immer vertrinken konnte und wollte, vieler andern Annehmlichkeiten zu geschweigen; gleichwie denn auch Jeder ohne Ausnahme ihm die Hand küssen, und wer dagegen verstiess, eine schwere Geldbusse erlegen musste. Als denn der neuerwählte Papst in seiner Herrlichkeit dasass, näherten sich ihm alle Anwesenden, einer nach dem

andern, und küssten seinen Pantoffel; er aber reichte Branntwein herum, welcher aus dem auf den Thron gesetzten Fasse durch den dabeiliegenden Bacchus gezapft wurde. Nach Vollendung dieser Ceremonie brachte man den Papst wieder vom Throne herunter und setzte ihn in ein grosses hölzernes Gefäss; in diesem wurde er processionsweise im Zimmer herumgetragen, dann aber in eine noch grössere mit Bier angefüllte Kufe hineingesetzt, aus welcher er den Hinzutretenden rechts und links zu trinken gab. Darauf wurde eine grosse Tafel für das Conclave gedeckt, und die Speisen, worunter gut zubereitetes Fleisch von Wölfen, Bären, Füchsen, Katzen, Mäusen und ähnlichen Thieren, von der Aebtissin und ihren drei Dienerinnen aufgetragen. Mit vielem Gesundheittrinken auf das Wohl des neuen Papstes und der Ankündigung, dass nächstens auch seine Krönung stattfinden werde, ging dies sonderbare Gastmahl zu Ende. Der Kaiser starb jedoch ehe er Zeit hatte die neue Posse in Scene zu setzen, und seine Nachfolger in der Regierung hielten es für angemessener das Spott-Papsthum abzuschaffen.

Der Kaiser hatte den Kupferstecher und Zeichner Peter Picard aus Holland mit nach Russland genommen, der diese lustigen Feste zeichnen und in Kupfer ätzen musste. Einige Platten und Abdrücke sind davon noch vorhanden[164]).

Bei Betrachtung dieser groteskkomischen Feste hat man nicht umhin gekonnt sich zu wundern, wie Peter d. Gr. unter schweren Regierungsgeschäften auf sie verfallen. Weber, Bergholz, Stählin und andere gewichtige Stimmen haben aber die Absichtlichkeit des Kaisers in allem seinem Thun hervorgehoben, und damit scheinbar tolle, sinnlose Vergnügungen unter eine Beleuchtung gebracht, die sie mit ganz andern Augen anschauen lässt. Wir, die von dem Charakter Peters und seiner Russen besser unterrichtet sind als die Zeitgenossen, bedürfen nicht mehr der Vertheidigung und Interpretation jener Schriftsteller. Soll aber doch auf jenen kaiserlichen Belustigungen der schwere Schlagschatten zu grosser Rohheit haften bleiben, so müssen wir wenigstens wahr sein und gestehen, dass sie das, was am Hofe Friedrich Wilhelm I. von Preussen sich zutrug, man denke selbst nur an Gundling, an Rohheit wahrlich nicht überboten.

VIII.

Ritterliche Spiele mit Narreteien.

Die Hauptwerkzeuge des Vergnügens der Grossen im frühesten Mittelalter waren die Geistlichen und die Spielleute oder Menetriers, von welchem jeder Fürst und Herr eine seinem übrigen

Hofstaat angemessene Zahl unterhielt. Die Geistlichen und jene Abart, die Rudolf von Habsburg im sogenannten Landfrieden von 1281 „Lotterpfaffen" nennt, besorgten den Gottesdienst, verrichteten Schreiberdienste und betrieben den Gesang. Die Spielleute spielten während der Tafel auf Instrumenten, sangen, machten Erzählungen und führten eine Art Schauspiele, meist Possen, auf, deren Inhalt oft so ärgernisvoll war, dass sie von Königen und Concilen, obgleich vergebens, verboten wurden. In der Gesellschaft solcher Spielleute waren gewöhnlich auch Luftspringer, Seiltänzer, Taschenspieler und Gaukler, welche abgerichtete Thiere mit sich umherführten. Bereits aus dem neunten Jahrhundert erhalten wir bestimmte Nachrichten von eigentlichen Narren, wie sie bald an den Höfen und in den Häusern grosser und kleiner, weltlicher und geistlicher Herren aller Orten gefunden werden. Auch das Volk in den Städten hielt sich seine Narren, und keiner dieser aller hat wol in der Regel eine Gelegenheit vorübergehen lassen, seine Witze zu reissen; Festen, öffentlichen und häuslichen, mussten sie durchaus possenhaften Anstrich verleihen, so wollten es die grossen und kleinen Höfe, so wollte es auch das Volk. Zu diesen Narren von Profession gesellen sich ebenso zeitig zu Dienst und Belustigung Riesen und Zwerge, und erst das Ende des vorigen Jahrhunderts hat die letzten Blätter der Geschichte dieser Menschenklassen geschrieben. Als Flögel seine „Geschichte der Hofnarren" verfasste, konnte er sich hierüber zum Theil noch aus den Erzählungen Lebender unterrichten. Noch zu seiner Zeit war auch der Magistrat von Lübeck genöthigt, den Stadtnarren zu dulden und ihm das Recht des unbehinderten Bettelns zu lassen.

Auch bei den Turnieren in Deutschland mussten Narren deren Pracht vermehren, und selbst Leute aus den angesehensten Ständen liessen sich dazu gebrauchen. Man gab ihnen enganliegende Kleider von verschiedenen abstechenden Farben und Kappen mit Schellen. Diese Narren liefen, hüpften und sprangen mit lächerlichen Bewegungen und Geberden um die Reiter, munterten sie auf, trieben die Pferde an, leisteten indess auch bei Unglücksfällen ihren Herren Beistand. Max Walter, ein reicher und in Leibesübungen wohlerfahrener Mann, trieb bei solcher Gelegenheit staunenswerthen Luxus. In einem Turnier von 1480 hatte er 15 Narren mit sich.

Anno 1491, erzählt Falckenstein, hielt Kaiser Maximilian I. eine grosse Reichsversammlung zu Nürnberg, gleich einem Reichstage, der sich von Mittefasten bis zu St. Margarethentag erstreckte. Dabei wurde ein solennes Rennen und Ritterspiel gehalten, welchem der König in höchster Person beigewohnt und mitgerennt. Er war auf das Köstlichste angekleidet und geziert. Nach geendigtem Ritterspiel kamen 24 vom Adel in grünem Schetter gekleidet, mit Wolle ausgefüllt, und mit Helmen von Stroh auf die Bahn. Die hielten zusammen viele Treffen mit Krücken, ritten auf

Ritterliche Spiele aus dem Jahre 1617 gehalten am Hofe des Herzogs zu Würtemberg



Sätteln ohne Gurt, fielen oft herab ohne getroffen zu sein, und wenn sie trafen, blieb keiner sitzen, was lächerlich zu sehen war.

Alle ritterlichen Festlichkeiten, Turniere, Hochzeiten, Ritterpromotionen beschlossen Gelage, Tänze und Mummereien.

Als aber das mittelalterliche Ritterwesen vornehmlich durch die Erfindung und verbesserte Anwendung des Schiesspulvers, durch die Errichtung der stehenden Heere einen Stoss erlitt, der es nebst andern mitwirkenden Umständen seinem Verfalle unrettbar entgegentrieb, bemächtigte sich des Adels auch eine Verweichlichung, welche keinen Hang mehr zu anstrengenden und gefahrvollen Leibesübungen und Spielen, wie die alten Turniere waren, empfand. Um die Turnierbelustigung aber doch einigermassen zu geniessen, Geschicklichkeit im Reiten und Gewandtheit des Körpers zu zeigen, erfand man das Caroussel, das eine Zeit lang selbst noch neben den Turnieren im Gebrauch war.

Ein vollständiges grosses Caroussel war ein allegorisches Spiel, welches durch einen in mehrere Rotten (*Quadrilles*) eingetheilten Trupp Reiter und viele andere Nebenpersonen dargestellt wurde. Es musste mit Wagen, Maschinen, Auszierungen, Devisen, Erzählungen, musikalischen Aufführungen und Pferdeballeten begleitet werden, wobei es natürlich Verschiedenes zu beobachten gab, was darzuthun hier nicht unsere Sache ist. Da der Stoff zu den Caroussels entweder der Geschichte oder der Fabel entnommen wurde oder sinnbildlich war, so nahmen die dabei activ Betheiligten auch die entsprechenden Namen und Maskirungen an, wie: Julius Cäsar, Augustus, oder Lilien-Ritter, Sonnen-Ritter, oder Florimund, Lysander, Adlerherz u. s. w. Die Namen mussten den Devisen der Reiter entsprechen. Das dabei thätige untergeordnete Personal und die Diener verkleidete man als Türken, Mohren, Sclaven, Wilde, Affen, Bären u. s. f. Die stummen Personen mussten pantomimisch wirken.

Um ein vollständiges Bild von einem Caroussel zu gewinnen, kann man die Beschreibung der Lachlust erregenden Feierlichkeiten lesen, welche 1585 bei der Vermählung des Prinzen Johann Wilhelm von Jülich-Cleve-Berg mit der Prinzessin Jacobine von Baden zu Düsseldorf stattfanden (Deutsche Monatsschrift 1792, 1. Stück), und dazu die von Esaias von Hülsen veröffentlichte Beschreibung der Aufzüge und Spiele, die 1617 am Hofe des Herzogs zu Württemberg vor sich gingen. Hier zogen u. a. (s. unsere Abbildung) vier ungeheure fratzenhafte Köpfe auf, die sich von selbst fortbewegten, und aus denen nach und nach 20 groteske Masken hervorsprangen [165].

IX.

Volksspiele.

Früher waren, und hie und da sind sie es noch, namentlich mit den Schützenfesten, Volksspiele in Verbindung, welche — übrigens auch ganz unabhängig betrieben — zwar viel Rohes, doch auch viel des Grotesk-Komischen aufweisen. Zu solchen gehören die Hahnenkämpfe. Man bestrich die Streithähne mit Knoblauch und liess sie dann losgehen, bis sie sich vor Wuth rupften und zerfleischten. Das Ganskopfen war nicht milder. Eine Gans oder Ente wurde eingegraben, so dass der lange Hals über der Erde stand. Mit einem hölzernen Säbel in der Hand sass der Ganskopfer verbundenen Antlitzes auf einem rasch gedrehten Karrenrade. Ihm gehörte das gemarterte Thier, wenn es ihm gelang, den Hals vom Rumpfe zu trennen. Das Komische und die Belustigung der Zuschauer bestand in den Lufthieben. Noch mehr ergötzlich war das Sacklaufen. Die Wettrenner steckten in einem Sacke, der oberhalb der Hüften oder gar am Halse zusammengebunden war. Natürlich kam keiner ungefallen an's Ziel, und der Hitzigste und Gierigste purzelte am meisten. Höchst schnurrig war auch das Schweinespiel. Einem ausgewachsenen Schweine wurde der Schweif ganz sorgfältig rasirt und dann mit Seife oder Oel bestrichen. Wer das Schwein dann mit blossen Händen am Schweifchen erhaschen und festhalten konnte, dem gehörte es. Die glatten mit Seife bestrichenen Kletterstangen brachten manche vielbelachte Rutscherei. Ebenso verursachten die grossen Kasten, wovon der eine mit Kienruss, der andere mit Mehl gefüllt war und über welchem ein Preis die Kletterer anlockte, der nur auf leicht überschlagendem Brett zu erreichen war, viel schallendes Gelächter. Denn da kroch der eine Verunglückte schneeweiss, der andere kohlschwarz aus dem Kasten hervor. In einigen rheinischen Dörfern ist beim Vogelschiessen noch jetzt die Sitte, dass ein Weiberregiment abgehalten wird. Mit langen Hollunderruthen bewaffnet kommen die Weiber in einem Festzelt zusammen und geniessen das Fass Bier, dass für sie dort bereit gestellt ist. Wer sich ihnen naht, hat die Hollunderruthe verwirkt, und sie fuchteln in bacchantischem Jubel so lange damit herum, bis das spröde Ding bis auf die Handhabe zerschlagen ist. Dieser Brauch ist uralt, aber Niemand kennt Veranlassung und Bedeutung desselben. Bei dem Pfingstschiessen der Städter in Schlesien und der Nürnberger hielt man früher, und zwar noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts, auch einen sogenannten Pritschenmeister,

der, harlekinartig gekleidet und mit einer messingbeschlagenen Pritsche versehen, durch allerhand Possen und Spöttereien das Publicum belustigen musste[166]).

X.

Am Nürnberger Friedenscongress.

Als die kaiserlichen und schwedischen Bevollmächtigten und vieler Reichsfürsten und Stände Gesandte auf dem sogenannten Executions-Convent zu Nürnberg 1649 versammelt waren, trieb gar Mancher derselben eine Kurzweil, welche die Chronikenschreiber zur Aufzeichnung würdig befunden haben. So gab am 27. October der schwedische General-Feldmarschall Wrangel eine Gasterei mit allerhand Aufzügen. Dabei war der Feldmarschall ein Jäger, der unter die Frauenzimmer Füchse mit Hunden jagte; dabei waren ferner Zigeuner und ihre Weiber, Bader und Bademägde, und fast alle Gewerbe und Stände, auch ein Narr, der Obrist Mohr, und ein Prediger, nämlich der alte Herr von Raknitz. Dieses Wohlleben dauerte bis 3 Uhr Morgens. Den 4. Januar 1650 stellten die Schweden eine Schlittenfahrt an, wobei die Generale verkleidet einherfuhren als Ungarn, römische Ritter, Türken, Kroaten, Ochsentreiber, und der Graf von Nassau als Metzger mit einer weissen Schürze. Viele ritten nebenher und über 30 trugen Windlichter. Einige hatten Schlingen, welche sie dem Weibervolke, das ohne Männer auf der Strasse stand, über den Kopf warfen, und sie im Schnee herumwälzten. Das dauerte bis in die Nacht hinein. Nach vielen überwundenen Schwierigkeiten war endlich der Friedens-Executions-Hauptrecess zu Stande gebracht und unterschrieben worden, was die Nürnberger unter Trompeten- und Paukenschall, unter dem Donner des kleinen und grossen Geschützes und dem Läuten aller Glocken am 16./26. Juni 1650 erfuhren. Octavio Piccolomini, der kaiserliche Principal-Commissar, veranstaltete zur Feier des Ereignisses ein grossartiges Bankett. Es war auch, sagt Falckenstein, zu einem Feuerwerk ein absonderliches Gebäude in Form eines Schlosses mit 5 Thürmen, als in der Mitte und auf jeder Ecke einer, sammt 3 Bildern: Friede, Neid und Unfriede in Mannsgrösse aufgerichtet, bei dessen Anzündung Neid und Unfriede verbrannten, der Friede dagegen unverletzt blieb. Es fand sich aber ein lustiger Kopf, welcher unter der Strassenjugend aussprengte, der kaiserliche Gesandte Herzog Octavio Piccolomini von Amalfi wollte jedem Knaben, der nächsten Tags, als eines Sonntags, auf einem Steckenpferde

vor sein Quartier würde geritten kommen, einen sogenannten Friedenspfennig oder eine Gedächtnismünze schenken. Diese Mittheilung fand Glauben, und am nächsten Morgen rückte eine grosse Menge solcher Steckenreiter abtheilungsweise vor das Haus des Gesandten. Hier begannen sie, um ihre Ankunft noch mehr zu verlautbaren, zu wiehern und zu schreien und förmliche Reiter-Exercitien lärmend auszuführen. Sie scheuchten endlich den Gesandten auf, der verwundert über die grossen Haufen Steckenreiter vor seinem Hause, fragte, was das zu bedeuten habe, worauf er denn aus ihrem Munde erfuhr, was man ihnen aufgebunden hatte. Piccolomini konnte sich des lauten Lachens nicht erwehren, liess jedoch den Steckenreitern melden, sie möchten genau in demselben Aufzuge über acht Tage wieder vor sein Quartier rücken. Man brauchte ihnen dies nicht zweimal zu sagen, es gab wol keinen Buben in und um Nürnberg, der nicht pünktlich angeritten gekommen wäre. Jeder aber ohne Ausnahme erhielt nun eine kleine viereckige silberne Münze im heutigen Werthe von 20—30 Pfennigen; auf der einen Seite stand: *Vivat Ferdinandus III. Romanorum Imperator*, auf der andern ein Knabe, ein Steckenpferd reitend, mit der Beischrift: Friedensgedächtniss in Nürnberg 1650. Münzsammler kennen sie noch heute unter ihrem alten Namen des Steckenreiterpfennigs[167].

XI.
Komische Vorgänge bei Familienfesten.

Es ist ein uraltes Sprichwort: wer getadelt sein will, der muss heirathen; dies schreibt sich, wie Montanus versichert, von der Untersuchung des Wandels her, welche die Gemeinde vor der Hochzeit ihrer Glieder anstellte und danach ihre Theilnahme an der Feier richtete. Noch bis zum heutigen Tage giebt es im Rheinthale Gemeinden, worin die sogenannten Gelagsjünglinge oder Reihjungen das Andenken an dieses aus dem deutschen Heidenthum herstammende Gericht, wenn auch, gedankt sei es der aufgeklärteren Zeit und entsprechenden Verordnungen der Behörden, abgeschwächt erhalten haben. Kein Mensch von geläuterter Bildung und wahrer Sittlichkeit wird die alte bornirte Sittenrichterei billigen. Nur Jungfrauen sollten ungehudelt heirathen. Wittwen und Frauen nicht ganz reinen Rufes erhielten am Vorabend der Hochzeit eine Katzenmusik. Heiratheten alte Wittleute nochmals, verhöhnte man sie damit, dass man leeres Stroh vor der Thür der Braut mit grossem Lärm drosch. Alle Sünden der Braut wurden in nächtlicher Stunde

vor ihrer Wohnung laut ausgerufen. Hatte die bräutliche Wittwe ihren früheren Mann nicht gut behandelt, so wurde dies haarklein vorgetragen, und von der Hausthüre bis zur Kirche eine solche Menge Häcksel gestreut, dass es keine Möglichkeit war, ihn vor der Hochzeit zu beseitigen. War fleischliche Unsittlichkeit zu rügen, so befestigte man eine Männerpuppe auf einer hohen Stange, setzte auch vor die Thür einen Kirschbaum. Man bekümmerte sich zum Zweck des Spottes um Alles, ob ein Liebesverhältnis vorher abgebrochen und warum, ob einer der Liebesleute gestorben etc. Im Obergischen, besonders an der obern Acher, besteht hie und da auf dem Lande noch der Brauch, dass Jüngling oder Jungfrau, die in früheren Liebesverhältnissen gewesen, bei Beginn eines neuen die sogenannte Drühwäsch (Trockenwaschung) bestehen müssen. Der Mann muss durch einen bodenlosen Korb kriechen, die Jungfrau durch ein langes schmales Handtuch, dessen Enden aneinander genähet sind. Heirathet ein Mann am Niederrhein in sehr jungen Jahren, verbrennt man ihm den Bart. Er wird auf dem Kirchgange auf alle erdenkliche Weise verspottet und geneckt. Die Weiber tragen ihm ein mit Schmierkäse bestrichenes Stück Brod entgegen und die jungen Männer verfolgen ihn unter höhnischem Zurufen mit einem langen Barte aus Rosshaaren, den sie ihm anzukleben bemüht sind. In der Hochzeitsnacht bricht ein fürchterlicher Lärm aus, Peitschenknall, Halloh und Katzenmusik. Ein Bretterkarren mit Vogelscheuchen kommt angezogen. Früher pflegte man auf diesen den Bräutigam zu setzen, nachdem er mit List oder Gewalt aus seiner Wohnung gebracht; später vertrat Jemand seine Stelle. Dem wurde der Bart angeklebt und unter gräulicher Musik ging der Zug lärmend und heulend durch's ganze Dorf bis auf einen freien Platz. Hier band man unter Spottliedern den Bart an einen dürren Baumast und verbrannte ihn unter fortwährendem Anrufen des unreifen Bräutigams. Man verhöhnte ihn auch damit, dass man Kleidungsstücke von ihm zu erlangen suchte und mit Stroh ausgestopft an einen hohen Baum hing. Hatte aber ein Mädchen zu früh geheirathet, reichte man ihr ein abgeschlachtetes Hühnchen auf hoher Stange unter Katzenmusik dar oder hing es vor ihren Fenstern auf. Fand man hingegen nichts an dem Paare auszusetzen, so wurde eine allgemeine Betheiligung in Ehren bei der Hochzeit beschlossen. Dazu gehörte in der Vornacht ein Mordspectakel in dem Hause, das die Brautleute beziehen sollten. Alle Fensterläden wurden geschlossen, jede Oeffnung zugekeilt, nur die Hausthür weit offen gelassen. Dann ward oben unterm Dache mit schrecklichem Lärm und Gepolter begonnen, mit Wasser in allen Winkeln herumgespritzt, mit Stöcken herumgefuchtelt und mit Bannsprüchen Spiegelfechterei getrieben, um die Zank- und Plagegeister zu vertreiben. Von oben ging's weiter nach unten durch alle Räume bis in den Keller, und dann fürchterlich tobend die Treppe hinauf in

den Hof zum Hause hinaus. Das war der Polterabend, bei welchem sich's noch heute das gemeine Volk in den meisten Gegenden Deutschlands herausnimmt, seinen Vorrath alten schadhaften Topfgeschirres mit Gewalt vor dem Hause eines Hochzeitpaares zu entladen.

Auch in Frankreich war es Sitte vor dem Hause sich wiederverheirathender Wittleute am Polterabend zügellosen Muthwillen zu treiben, Musik mit Kesseln, Becken und Pfannen zu machen, und den Scandal noch in den Kirchen fortzusetzen. Verbote der Geistlichkeit von Avignon, Bezières, Autun, Treguier in der Bretagne und anderwärts lehren uns das Nähere. In Italien, Griechenland, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland waren früher auch besondere Narren und Lustigmacher bei Hochzeiten üblich. Dies artete ebenfalls so aus, dass viele beschränkende oder ganz beseitigende Verordnungen von Behörden dagegen ergingen. In Nürnberg bestellte der Magistrat von alten Zeiten her bis noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts einen sogenannten Spruchsprecher, der bei diesen Gelegenheiten für Geld und guten Trunk Verse aus dem Stegreif machte und Possen riss. Zahllos aber sind die bei Hochzeiten üblich gewesenen, jetzt, wenigstens in Städten, fast sämmtlich abgekommenen lächerlichen und abergläubischen Nebengebräuche. In den Städten haben sich fast nur noch die rein scherzhaften, wie Kranzentreissen, Schuhabziehen etc. erhalten, allerdings nicht ohne Bedeutung. Die moderne Auffassung der Ehe kann ihr nicht Freude und Festlichkeit rauben, aber sie wird, einmal erst zu allgemeiner Herrschaft gelangt, den alten einfältigen, auf Aberglauben, Unverschämtheit und Unwissenheit begründeten Quark, nur zu lange für ehrwürdig, ja für heilig gehalten, beseitigen. Der „Väter Sitte“ ist im Lichte des Fortschritts gar zu häufig pure Unsitte, und an der „Väter Sitte“ sich klammern, heisst in den meisten Fällen den Fortschritt nicht wollen.

Auch Festlichkeiten bei Geburts- und Namenstagen gaben, wie die Erstlingstaufen, die silbernen und goldenen Hochzeiten, Gelegenheit zu komischem Treiben, abgesehen von den auch hierbei üblich gewesenen und mitunter noch üblichen abergläubischen Bräuchen. Ceremonien und Deutungen. Sind jedoch Hochzeiten und Kindtaufen fortwährend mit Recht grosse Feste geblieben — nationale und Familienfeste sollten in alle Ewigkeit die höchsten bleiben —, so muss man doch leider gestehen, dass die Feier von Namens- und Geburtstagen zu erschrecklicher Dürre zusammengeschrumpft ist. In vielen Familien, namentlich der mittleren und unteren Klassen der Gesellschaft, gehen jetzt diese Tage sogar fast spurlos vorüber. In Zeiten patriarchalischer Auffassung der Landesherrnwürde feierte das ganze Volk wenigstens einen Geburtstag, selbst in ausgelassenster Weise; jetzt wird es an diese Zeiten beinahe blos durch kühle und steife, vielfach commandirte Formalität der

Civil- und Militärbeamten erinnert. Auf den Namenstag des regierenden Fürsten fiel eine Zeit lang das in dem Orte Grosselfingen im Hechingenschen bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts üblich gewesene sogenannte Narrengericht, von welchem Flögel berichtet. Alle Einwohner kleideten sich wie Harlekine und hatten die Freiheit, Jedem, der an diesem Tage ihren Bezirk betrat, eine Strafe aufzuerlegen und ihm die Wahrheit oder spöttische Grobheiten zu sagen. Der Ursprung dieser Licenz aber ist völlig unbekannt[168]).

Endlich erinnere ich noch an einige

XII.
Närrische Lehnspflichten.

Mit der ehemaligen Lehnsverfassung waren, wie bekannt, viele zum Theil lästige, zum Theil höchst lächerliche und an's Schimpfliche grenzende Leistungen und Gebräuche verbunden. In Erfindung komischer, ja alberner Leistungen scheint man aber besonders in Frankreich unerschöpflich gewesen zu sein. In Poitou z. B. mussten die Lehnsleute einer Herrschaft auf einem mit 4 Ochsen bespannten Wagen einen Zaunkönig überreichen, der mit einem grossen Tau angebunden war. Der Aebtissin zu Remiremont musste jährlich am Johannistage eine Schüssel voll Schnee dargebracht werden; konnte man den nicht schaffen, so bekam die Abtei ein paar weisse Stiere. Andere mussten alle Jahre einmal ihre Wangen dem Lehnsherrn hinhalten und von ihm, wenn er es thun wollte, eine Schelle oder Nasenstüber gnädig in Empfang nehmen. Bei Paris war ein Lehnsmann gehalten, sich betrunken zu stellen, wie die Bauern zu tanzen und ein lustiges Lied zu singen, und dies Alles vor der Frau seines Lehnsherrn. Bei Machecou waren diejenigen, welchen der Grundherr die Fischerei im See verpachtete, gehalten, jährlich einmal vor ihm einen Tanz aufzuführen, den man noch nie gesehen, und ein Lied, das man noch nie gehört hatte, nach einer Gesangweise zu singen, die noch unbekannt war. In Rouen konnten die Cölestiner-Mönche einen beladenen Wagen frei einbringen, wenn sie nur dabei auf dem Flageolet bliesen.

Wenn der Abt von Figuac in diese Stadt seinen Einzug hielt, musste der Herr von Montbrun in Hanswurst-Kleidung und mit einem nackten Fuss ihn bis an das Thor der Abtei führen und dabei das Pferd am Zügel leiten. Noch mehr musste der Baron von Ceissac sich fügen, als Lehnsmann des Bischofs von Cahors, wenn dieser seinen ersten Einzug in die bischöfliche Stadt hielt.

An einem bestimmten Orte erwartete ihn Jener, begrüsste ihn mit entblösstem Haupte, ohne Mantel und mit nacktem rechten Schenkel und Bein, dieses nur in einen Pantoffel gestellt, fasste die Mauleselin des Bischofs am Zügel, führte ihn so an die bischöfliche Kirche, von da zu dessen Palast und bediente ihn am Tisch bei der ersten Mahlzeit, so lange diese auch dauern mochte; aber das Thier und das Tischgeräth gehörte ihm dann auch. Die Herren von Dymerode mussten dem Kaiser, wenn er nach Thüringen kam, einen Heerwagen mit Schüsseln darbringen. Der Aelteste der Schlächterzunft in Saint-Maixant in Poitou küsste den Kaiser an des Lehnsherrn Thür mit entblösstem Kopf und mit einem Fusse auf der Erde knieend; jeder Schlächter brachte zwei Deniers ($^1/_{12}$ Sou) und jedem wurden dabei die Hände mit Rosenwasser gewaschen. In derselben Provinz waren die jüngst verheiratheten Männer verpflichtet, über einen Graben voll Wasser zu springen. Wenn Einer glücklich hinüber spränge, sollte diese Verbindlichkeit aufgehoben sein; aber der Graben war so breit, das auch der beste Springer in's Wasser fiel. Man nannte es *le saut de verruyes*, den Warzensprung[169]).

Es bedarf wol kaum einer nachdrücklichen Versicherung, dass zur Erschöpfung dieses Abschnittes eine Ausdehnung desselben zu einem besonderen voluminösen Werke nöthig sein würde, und es dürfte sich dann so viel Uebereinstimmendes darbieten, dass eine Erschöpfung nur lästig erscheinen müsste. Wie viel Stoff bieten noch die grosse Zahl der verschiedensten Jubiläen, Siegesfeiern, Krönungsfestlichkeiten, Innungsaufzüge, Künstlerfeste, mehrere noch allgemein übliche Volksfeste, wie das Fischerstechen, die Jahrmärkte, die Fuchstaufe der deutschen Studenten, andere akademische Vorgänge, auch die landsmannschaftlichen Feste der Zöglinge der Pariser Hochschule, die ihr tolles Treiben aus Kneipe und Strasse bis in die Kirchen verpflanzten, u. s. w.! Dem Gedächtnis der Leser werden hier auch aus neuester Zeit tausend Dinge vorschweben, auf welche einzugehen man uns eben darum erlassen kann. Genöthigt uns auf die obigen Darstellungen, Umrisse und Andeutungen zu beschränken, können wir blos wünschen, dass die getroffene Wahl nach ihrer innern Beschaffenheit wie nach ihrer Zahl auch allgemeiner Charakteristik genüge, und doch nicht zu zahlreich um der Monotonie verfallen zu sein.



Fünfter Abschnitt.

Komische Gesellschaften.

I.

Komische Gesellschaften des Alterthums.

Bildung sogenannter komischer Gesellschaften ist nicht etwa eine Idee, die erst im Mittelalter entstanden und verwirklicht worden, sie findet sich bereits in der antiken Welt. Das griechische Alterthum hat zahlreiche Vereine zu öffentlichen und privaten, geselligen und andern Zwecken, die unter dem Namen Eranen begriffen werden. Unter diesen Eranengenossen aber gab es eine Gesellschaft (Thiasoi), deren Zweck es war, sich durch allerhand Possen, Schwänke, witzige und launige Einfälle zu belustigen. Ein Theil der Mitglieder kennzeichnete sich äusserlich durch häufig wechselnden Schnitt der Kleidung: sie liessen ihre sorgfältig gepflegten Zähne sehen, rieben sich mit wohlduftenden Substanzen ein, trugen einen kleinen Stock und Schuhe à la Alkibiades. Die andern suchten eine Ehre darin, Spartaneraffen genannt zu werden, liessen die Haare wild um die Schultern herumflattern, trugen lange Bärte, grobe Kleider, schlechte Schuhe und dicke Knüppel. Athenäus versichert, dass es in Athen eine grosse Menge solcher Narren gegeben. Die meiste Aufmerksamkeit lenkten jene Eranenbrüder auf sich, welche ihren Versammlungsplatz im Tempel des Herkules hatten. Diese setzten ihre Possen und Narreteien öffentlich fort, selbst unter den ernstesten und gefahrvollsten Lagen des Vaterlandes. Zur Zeit des Demosthenes bestand diese Narrengesellschaft aus 60 Mitgliedern. Sie wussten sich übrigens einen Ruf zu verschaffen, der über Athen hinausging, so dass Philipp von Macedonien, gelockt von ihren funkelnden, witzigen Schwänken, mit vielen Mitgliedern dieses Clubs einen Briefwechsel unterhielt und ihnen ein Talent sandte, wofür er sich eine schriftliche Sammlung ihrer witzigsten Einfälle ausbat. Wie alle Vereine der Griechen, so hörten auch diese Eranen gänzlich unter der Herrschaft der Römer auf.

Von den Römern sind uns keine bestimmten Nachrichten über das Vorhandensein solcher Gesellschaften unter ihnen bekannt.

Dennoch unterliegt es kaum einem Zweifel, dass sie bei ihnen, zumal in den Zeiten des Verfalles, bestanden haben. Als sich Verbrüderungen (Sodalitäten) oder Verbindungen zum gemeinschaftlichen Genuss der Tischfreuden bei Gelegenheit der Feier gottesdienstlicher Feste bildeten, lag es nahe, dass der *Summus in Convivio* wie die Theilnehmer die Unterhaltung auch auf die Bahn des Komischen und Possenhaften brachten, um so näher, als ja auch, wie wir wissen, viele ihrer gottesdienstlichen Feste selbst von possenhaften Scenen untermischt und begleitet waren. Die Unmässigkeit und Unsittlichkeit, welche der höchst ehrenwerthe, übrigens aber doch ziemlich philiströse Cato von vielen dieser Verbindungen rügt, betrifft nicht blos den Bauch.

Aus der christlichen Zeit finden wir aber erst im vierzehnten Jahrhundert eine komische Gesellschaft, und zwar:

II.
Die Geckengesellschaft in Cleve.
Der Rat de pont und der Mopsorden.

Graf Adolf zu Cleve stiftete mit dem Grafen von Meurs und 35 Herren aus der Cleveschen Ritterschaft einen Narrenorden im Jahre 1381 am Tage Cuniberti. Der Original-Stiftungsbrief mit 36 Siegeln in Kapseln befand sich (noch zu Flögels Zeit) im Cleveschen Archiv, doch vermögen wir nicht zu sagen, ob er seitdem in andere Verwahrung übergegangen oder überhaupt noch existirt.

Das Ordenszeichen, welches die Mitglieder auf ihren Kleidern gestickt trugen, stellte einen Narren vor, der eine halb rothe und halb von Silber gestickte Kappe mit gelben Schellen, gelbe Beinbekleidung und schwarze Schuhe hatte, und eine vergoldete Schaale mit Früchten in der Hand hielt. Letzteres sollte hauptsächlich die besondere Liebe, die einer für den andern hegte, bedeuten. Der Tag der Zusammenkunft der Mitglieder war der erste Sonntag nach Michaelis in einem dazu bestimmten Hause in Cleve: und auseinander ging die Gesellschaft erst den nächstfolgenden Sonntag wieder. Von dieser Versammlung durfte Niemand zurückbleiben, der nicht entweder krank oder sechs Tagereisen von Hause entfernt war. Nach ihren Stiftungsgesetzen wählten sie alle Jahre einen neuen König und sechs Rathsherren, welche alle Angelegenheiten der Gesellschaft besorgten. Wer den Narren nicht täglich

auf dem Kleide trug. sollte jedesmal drei Tournosen (ohngefähr 18 unserer Groschen) an die Armen geben: eben diese Strafe musste derjenige erlegen, der von ihrer jährlichen Versammlung zurückblieb. Des Dienstags morgens früh bei ihrer Zusammenkunft gingen sämmtliche Mitglieder in die Kathedral- oder Archidiakonalkirche, um für die Verstorbenen der Gesellschaft zu opfern und zu beten: und diejenigen, welche mit anderen Gesellen. das ist Mitgliedern, in Feindschaft gerathen. mussten sich Freitags vor Sonnenaufgang dem Hof. welcher aus dem Könige und den sechs Rathsherren bestand, präsentiren, und sich vor Sonnenuntergang aussöhnen. Dieser Orden abe sollte nur zwölf hinter einander folgende Jahre dauern. Man sieht jedocl hieraus, dass er nicht nach seinen äussern Zeichen darf beurtheil werden.

Der Stiftungsbrief dieser Geckengesellschaft lautet:

Wy allen de ghene die onse zegelen an desen Brieff gehangen hebben maicken kondt allen Lüden, ende bekennen, dat wy me gueden dorchgehalden Raade ons selffs ende om Sunderlinge Guns: Vrintschap, die mallich van ons tot den andern heeft, ende nu var me die gennicken hebben sall onder ons eyne geheselschap van der Gecken, in formen und manieren als hiernae geschreven steyt. Dat is te weten. dat ydermann van onsen Gesellen draghen sall eyne: Geck van Silver gemackt, of under ghesticket op seyn Kleidet, so wie oer des best ghenaget: Ende soo wie van ons der Gecke daghelyck niet en droegh. den sall end mag dern andern van ons Gesellen soe ducke als hie dat siet peynden vor drie alte grote Tournaise, wilcht dry groote Tournaise, hie darch Gott armen Luden gheben sall. Ende vaert, soellen wie Gesellen alle gader jairlis eyne Gesellschap, und eynen Hoff hebben. da er wy alle sementlyck sollen kamen ende vergaderen, als tot Cleve: ende alle Jaer des andern Sondags naer sinte Michiels Daghe, in der Herberghe Scheyden nach unter stal ryden, sie en hebbe den eysten gelaede: ende wael betaelt syn andeel van der therinde die ehn geboort ta ghelden van den hoeue. Ende nyemand van ons en sall achter blyven, hy en kenne op den voarss of om einiges Dinges, of saaken willen ene beneme een rechte kenlicke lyfsnoet: sonder alleyne die giene die buten Landes weren, sese dach vaert van syne Woninge da er hy dagelyck wonachtig were, die Gesellen van aen beede: Zyden mit allen hoern hulperen soellen gheuzedet zyn van des Vredage voer den Hoeue als die Sonne opgeyt, ende wesende t'scheint des Vridags nae den Hoeue all die Sonne ondergeyt. Ende vairt soillen wy alle Jaer op den Voorss-Hove kiesen onder ons Gesellen, eynen Koningh van onsen Gesellschap met sese Raet Luiden. welchen Koningh mit den Raetluiden haten end ordeniren sall alle Sachen van den Gesellschapende Sonderlinges den Hof der anderen Jaeres daernae te versein bestellen. end saeten sal.

ende alle Sacken die men tot den houe behoudende is, werven end begadern zal und bescheidelicke reckeninge daer aff daen sall: van wilcken kost des Vars-Hoefs die Ridder en Knechte gelyck gelden soelen, end die Here een Derdendeel meer dan die Ridder ende Knechte, end een Greue een Derdendeel meer dan die Heere. Ende des Dinxdages des Margens vrae binnen den Hoeve soellen wi Gesellen onder ons allen to Cleve in onser Vrawenkirche begiaen um die helbstete bidden vur alle die ghene die van onsen Gesellen gestorven weren, ond daer soll mallich van ons sin offer brengen etc. — — Sall twelff Jaer lang datum des Brieffs naest nae eyn folgende. End mallich van onss allen Heefft den andern gelaefft in gouden trouven ende geseckter in gerechter Eydstat, alle Saecken sae, wae die bawen geschreven staen, vast, stebe en unverbrecklick toe doen. In Orkonde onsere Zegele an desen Brief gehangen. Ghegeven in't Jaer onses Heeren Dusend Drie hondert achtentlich, end epnd op Sente Kuniberts Dag.

Die 36 Siegel dieser Urkunde sind alle in grünem Wachs ausgedruckt, ausgenommen das Siegel des Grafen von Cleve, welches, in der Mitte derselben angeheftet, in rothem Wachs abgeprägt ist: zur rechten Seite desselben hängt das Siegel des Grafen von Meurs, und zur linken die Siegel des Diderich von Eyl, von Meghen, Arent Snoeck, von Bellincharen, Wilhelm von Vorst, Otho van Hall, Jan von Bylan, van Reys, Evert van Hulst, von Meurs, Wilhelm von Loel, Heinrich van Veste, Rulger von Dornick, van Ameyde, van Hatmolen, Johann van Hetterscheyde, Johann von Bylant, Wilhelm von Abconde, Heinrich von Bylan, von Buderick, Senon von Sculemberghe, von Diepenbroeck, Herbert van Lewen, Wilhelm von Roede, Evert van Veste, Gery von Ossembruck, Bernhard von Jughenhave, von Willacken, Ernst von Stomey, von Grutterswich, Otho von Bylan, Johann von Bronchorst, Johann von Rukkehem, Walraven von Benthem [171]).

Eine Bedingung des Umganges der Ordensmitglieder untereinander war ausser allem Zweifel, dass der Herzog sogleich sein „Durchlaucht", der Graf seine „Excellenz" und der Ritter seine „Gnade" verbannte, alle sich in Brüder von gleichen Kappen verwandelten, und nun keine steife Verbeugung, keine „unterthänigste Ehrfurcht", keine „gnädigste Erlaubnis", diese aller vernünftigen Geselligkeit feindlichen Complimente, sich, ohne lächerlich zu werden, verlauten lassen durften. Die vollkommenste Freiheit, wie sie gewählte Personen zu gebrauchen wissen, war nothwendig damit verknüpft; und man findet in verschiedenen Ueberbleibseln des Witzes eine solche Galanterie der Narrheit, dass man vergeblich nach einem anstössigen oder auch nur einigermassen schlüpfrigen Ausdrucke sucht. So gross war das Studium oder die Cultur der Thorheit, und mit solcher Vorsicht wurden die „guten Gecken" (*Four de bon ton*) gewählt.

Aus späterer Zeit hat man kein anderes Beispiel von einem solchen Orden, als den, welchen Kurfürst Joseph Clemens von Cöln, sofern wir nicht irren, unter dem Namen

Rat de pont

errichtete, wobei die Absicht dieselbe war, welche Herzog Adolf von Cleve mit seinem Geckenorden verfolgte. Der

Mopsorden

dagegen bewies nicht den Geist, ohne welchen dergleichen Institutionen läppisch werden.

Die uns zu Gebot stehenden litterarischen Hilfsmittel haben uns leider nicht in den Stand gesetzt, über den angeblichen Orden *Rat de pont* ausführliche Mittheilungen machen zu können. Uns ist sonst aus dem Leben des Kurfürsten Joseph Clemens von Cöln nur noch die Stiftung Eines Ordens bekannt, nämlich der des h. Michael oder Beschützers der göttlichen Ehre, welcher, wie sich aus dem blosen Namen schon ahnen lässt, auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit dem Cleveschen Geckenorden aufwies.

Den Mopsorden stiftete um 1740 der als Freimaurer aufgenommene Kurfürst Clemens August von Cöln, als Papst Clemens XII. die Bulle gegen die Freimaurerei erlassen hatte, gewissermassen zur Schadloshaltung, richtete ihn aber als Freund des schönen Geschlechts besonders für dieses ein. Lustige Feste in gewählter Gesellschaft und gelegentliches Almosenspenden waren die maurerischen Verrichtungen. Auch verbreitete sich dieser Orden schnell durch Deutschland, Holland und Frankreich, wurde jedoch bald von den sogenannten Adoptionslogen verdrängt.

Man muss sich aber wohl hüten, die närrische Heiterkeit geschlossener Gesellschaften mit den Veranstaltungen zu einer allgemeinen zu verwechseln. Die zünftige Geckheit war von ganz anderer Beschaffenheit als die unzünftige oder ungeschlossene. Zur letzteren Art gehören die sogenannten Narren- und Eselsfeste, welche bei völliger Ungebundenheit bald verwilderten.

III.

Die Narrenmutter zu Dijon.

Die Narrenmutter, oder die Infanterie von Dijon, (*La Mere folie, la Mere folle, Mater stultorum, L'Infanterie Dijonnoise*) war eine Gesellschaft, die oft aus mehr als 500 Personen aller Klassen bestand; denn es befanden sich in derselben Prinzen, Bischöfe

Parlaments- und andere Beamte, Kaufleute, Künstler und so weiter. Ihr erster Ursprung ist unbekannt, man weiss nur, dass sie schon vor 1454 in Flor gewesen, in welchem Jahr sie Philipp der Gute, Herzog von Bourgogne, von Neuem bestätigte. Wahrscheinlich ist es, wie der Pater Menestrier vermuthet, dass sie aus einer Nachahmung der Geckengesellschaft in Cleve entstanden, und dass sie Engelbert von Cleve, Statthalter des Herzogthums Bourgogne, eingeführt hat, da sie viel Aehnlichkeit mit der Cleveschen Geckengesellschaft besitzt und ausserdem die Prinzen von Cleve in enger Verbindung mit den Herzögen von Bourgogne gelebt, auch sich oft an ihrem Hofe aufgehalten haben[172]).

Die Bestätigungs-Akte Philipps des Guten lautet:

MANDEMENT

Du Duc Philippe pour la Fete des Foux.

PHELIPPES, par la grace de Dieu,
Duc de Bourgoigne, ce bon lieu,
De Lothier, Brabant et Lambourg,
Tenant à bon droit Luxembourg,
Comte de Flandres et d'Artois,
Et de Bourgoigne, qui sont trois,
Palatin de Hainault, Hollande,
Et de Namur et de Zelande:
Marquis du Saint Imperial,
Seigneur de Frises, ce fort val,
De Salins, et puis de Malines,
Et d'autres terres, près voisines.
A tous les presens, qui verront,
Et ceux à venir, qui oiront
Ces nos Lettres, savoir faisons,
Que nous, l'humble Requete avons
Reçu du Haut-Batonnier
Qu'est venu sus des avanthier
De notre Chapelle à Dijon,
Contenant que par meprison,
Ou par faute de bien garder
Aucuns envieux pour troubler
Des Foux joyeux la noble Fete
Ont, long tems a, mis à leur tete,
De la toute sus abolir,
Qui seroit moult grand deplaisir
A ceux, qui souvent y frequentent,
Et de coeur et de corps l'augmentent,
Et ont ravi furtivement,
Ou au moins on ne sait comment,

Et mis au neant le Privilege[173]).
En quoi n'avoit nul sortilege:
Mais c'etoit joyeuse Folie,
Le plus triste, si qu'on en rie,
Ce qui ne se peut recouvrer,
Sans par nous de nouvel donner
Sur ce notre commandement,
Ou à tout le moins Mandement,
Qui contiegne permission,
Ou nouvelle Fondatoin
Pour desormais entretenir
La dite Fete sans faillir:
Dont humblement il nous requiert,
Et car c'est raison, ce qui quiert,
De Legier lui avons passé,
Et consenti, et accordé,
Et par ces presentes passons,
Voillons, consentons, accordons
Pour nous, et pour nos successeurs
Des lieux ci dessus dits, Seigneurs.
Que cette Fete celebrée
Soit à jamais un jour l'année,
Le premier du mois de Janvier,
Et que joyeux Fous sans dangier,
De l'habit de notre Chapelle
Fassent la Fete bonne et belle,
Sans outrage, ou derision,
Et n'y soit contradiction
Misse par aucun des plus saiges,
Mais la feront les volaiges
Doucement tant qu'argent leur dure
Un jour ou deux, car chose dure
Seroit de plus continuer,
Ne les frais plus avant bouter
Par leurs fiances qui decroissent,
Lorsque leurs depenses accroissent.
Sy mandons à tous nos sujets,
Qu'en ce ne soient empechiez:
Ains les en seuffrent tous joir
Paisiblement à leur plaisir.
Donné sous notre scel secret
Et en l'abscence du Decret
De notre etroit et grand Conseil,
Le jour Saint Jehan un Vendredy,
Devant diner aprés Midy
De Decembre vingt-septieme,

Des heures quasi la deuxieme,
Avec le seing de notre main,
Qu'y avons mis le lendemain,
Sans plus la matière debattre,
Mil quatre cent cinquante quatre.

Der Zweck dieser Gesellschaft war anfänglich blos sich bei einem fröhlichen Gastmahl lustig zu machen, und allen Sorgen gute Nacht zu sagen. Hinterher verband man damit die Satire, Narren und Bösewichter lächerlich zu machen, dem öffentlichen Spott preiszugeben, und auf diese Weise zu bessern. Die Gesellschaft versammelte sich jährlich zur Zeit des Carnevals; die Personen von Stande waren als Weingärtner gekleidet, sangen auf Wagen Gassenhauer und Satiren ab, und übten gleichsam das Strafamt über die verderbten Sitten der damaligen Zeit aus. Gemeiniglich kamen sie in dem Ballhause de la Poissonnerie zusammen, nachdem ihr grüner Fiscal (*le Fiscal verd*) vorher um Erlaubnis dazu angehalten, und zwar die drei letzten Tage des Carnevals. Die Mitglieder hatten Kleider von dreierlei Farben, grün, roth und gelb; Mützen von eben diesen Farben, mit zwei Spitzen oder Hörnern mit Schellen, und trugen in der Hand Narrenstöcke (*Marottes*) mit einem Narrenkopf statt des Knopfes. Das Oberhaupt der ganzen Gesellschaft, welches von derselben erwählt wurde, und sich durch seine gute Gestalt, gefällige Manieren und Rechtschaffenheit auszeichnen musste, hiess die Narrenmutter (*La Mere folle*). Es hatte seinen ordentlichen Hofstaat wie ein regierender Herr, seine Schweizergarde, eine Garde zu Pferde, Justiz- und Hausbedienten, seinen Kanzler u. s. f. Die Infanterie, welche aus mehr als 200 Mann bestand, besass eine Fahne oder Standarte, worauf eine grosse Menge Narrenköpfe mit ihren Narrenkappen gemalt war, mit der Unterschrift: *Stultorum infinitus est numerus*.

Die für Mitglieder ausgefertigten Diplome waren auf Pergament mit Buchstaben von dreierlei Farben geschrieben, und aus diesen drei Farben bestand auch das daran hängende Wachssiegel, auf welchem eine sitzende weibliche Figur abgebildet, deren Halskragen mit Schellen besetzt war, und die einen Narrenstock in der Hand hielt; die Umschrift lautete wie auf der Standarte.

Bei Versammlungen zu Schmausereien, welche nicht allein zur Zeit des Carnevals stattfanden, sondern auch bei grossen Hoffesten, als Vermählungen, Geburtstagen und dergleichen, brachte ein jeder seine Schüssel mit. Die 50 Schweizer, welche die Narrenmutter zu ihrer Wache hatte, waren die vornehmsten Künstler der Stadt: sie besetzten die Thüre des Versammlungssaales und begleiteten die Narrenmutter zu Fuss, sobald die Infanterie marschirte. Dieser Marsch oder Aufzug geschah mit grossen bemalten Wagen, deren jeder von sechs Pferden gezogen wurde. Kutscher

TAF. 36.



Mitglied der Clevischen Geckengesellschaft.

T. sc.

und Postillon trugen Kleider in den drei oben angegebenen Farben und auf den Wagen sassen Personen, welche burleske Verse in bourgognischer Mundart declamirten. So passirte die Gesellschaft in bester Ordnung die frequentesten Strassen der Stadt, und die Verse wurden vor dem Hause des Gouverneurs, des Parlamentspräsidenten und des Maire hergesagt. Vier Herolde mit Narrenstäben eröffneten den Zug, dem Hauptmann der Garde vorangehend, auf diesen folgten die Wagen und die Narrenmutter, welche auf einem weissen Zelter ritt, begleitet von zwei Herolden; dann kamen ihre Damen, sechs Pagen und zwölf Lakaien, der Fähnrich, 60 Officiere, die Stallmeister, Falkeniere, Oberjägermeister und andere. Endlich folgte die Fahne von 60 Reitern escortirt, der grüne Fiscal und seine Räthe, worauf die Schweizer die Procession schlossen.

Entfernte sich ein Mitglied von der Gesellschaft, so musste es eine giltige Entschuldigung aufführen, sonst bezahlte es eine Geldbusse von 20 Livres. Wollte Jemand in die Gesellschaft aufgenommen werden, so examinirte ihn der Fiscal in Gegenwart der Narrenmutter und der vornehmsten Officiere in Versen, und er musste ebenfalls in Versen antworten. Wurde er angenommen, so setzte man ihm zum Kennzeichen der Brüderschaft die dreifarbige Kappe auf, und wies ihm allerhand eingebildete Renten an. Hatte Jemand, der nicht zur Gesellschaft gehörte, von derselben übel gesprochen oder ein Mitglied beleidigt, so wurde er vor die Narrenmutter gefordert, die ihm, wenn er erschien, eine gewisse Strafe auferlegte, z. B. eine Menge Gläser mit Wasser auszutrinken, oder eine Geldbusse zu entrichten; wenn er aber nicht erschien, so schickte man sechs Mann auf Execution, die sich im nächsten Gasthause kostbar bewirthen liessen, bis er der Strafe Genüge gethan. Man nahm seine Tapeten ab und verkaufte seinen Hausrath, ohne dass eine Apellation stattgefunden hätte.

Die letzte Narrenmutter war Philipp de Champs, Parlamentsprocurator und Syndicus der Stände von Bourgogne. Die Receptionsacte der Mitglieder lautete folgendermassen:

ACTE DE RECEPTION

De Henri de Bourbon, Prince de Condé, premier Prince du Sang, en la Compagnie de la Mere-folle de Dijon, l'an: 1626.

Les superlatifs, Mirelifiques et scientifiques Loppinans[174]) de l'Infanterie Dijonnoise, Regens d'Apollo et des Muses: Nous legitimes Enfans figuratifs du venerable pere Bontems et de la Marotte ses petits fils, neveux et arriere neveux, rouges, jaunes, verts, couverts, decouverts, et forts en gueule: A tous Foux, Archifoux, Lunatiques, Heteroclites, Eventez, Poetes de nature, bizarres, durs et bien mols, Almanachs vieux et nouveaux, passez, presens et à venir: *Salut* Doubles pistoles, ducats et autres especes, forgées à la Portugaise, vin nouveau sans aucun malaise: savoir faisons, et chelme qui ne

le voudra croire, que Haut et Puissant Seigneur *Henri de Bourbon*, Prince de Condé, premier Prince du Sang, Maison et Couronne de France, Chevalier etc. à toute outrance, auroit S. A. honoré de sa presence les fessus et goguelus Mignons de la Mere-folle, et daigné requerir en pleine assemblé d'Infanterie, etre immatriculé et recepturé, comme il a eté receu et a eté couvert du chaperon sans pareil, et pris en main la Marotte, et juré par elle, et pour elle ligue offensive et defensive, soutenir inviolablement, garder et maintenir folie en tous ses points, s'en aider et servir à toute fin, requerant lettres à ce convenable: A quoi inclinant, de l'avis de notre tres-redoutable Dame et Mere, de notre certaine science, connoissance, puissance et autorité: sans autre information precedente à plein confiant de S. A. avons icelle avec allegresse par ces presentes, *hurelu, beretu*, à bras ouverts et decouverts, reçu et impatronisé, le recevons et impatronisons en notre Infanterie Dijonnoise, en telle sorte et maniere, qu'elle demeure incorporée au cabinet de l'Inteste, et generalement, tant que Folie durera, pour par Elle y etre, tenir et exercer à son choix, telle charge, qu'il lui plaira aux honneurs, prerogatives, preéminences, autorité et puissance, que le Ciel, sa naissance et son epée lui ont acquis. Pretant S. A. main forte, à ce que Folie s'eternise, et ne soit empechée, ains ait cours et decours, debit de sa marchandise, trafic et commerce en tout pays, soit libre par tout, et en tout privilegiée. Moyennant quoi, il est permis à S. A. ajouter, si faire le veut, folie sur folie, franc sur franc, *ante, subante, per ante*, sans intermission, diminution, ou interlocutoire que le branle de la machoire, et ce aux gages et prix de sa valeur, qu'avons assignés et assignons sur nos champs de Mars et depouilles des ennemis de la France, qu'elle levera par ses mains, sans en etre comptable. Donné et souhaité à S. A.

A Dijon, ou elle a eté
Et ou l'on boit à sa santé
L'an six cent mil avec vingt six,
Que tous les Foux etoient assis.

Signé par ordonnance des redoutables Seigneurs Buvans et Folatriques, et contresigné, *Des Champs* Mere, et plus bas le *Griffon verd*.

In demselben burlesken Tone lauteten die Bestallungen der Mitglieder der Gesellschaft zu verschiedenen Aemtern, wovon die *Institution de Maitre Jean Fachon, Auditeur de la Chambre des Comptes, en la Charge d'Ambassadeur de la Compagnie de l'Infanterie Dijonnoise* zum Beleg dienen mag:

„L'Illustrissime et Carissime Compagnie joyeuse de l'Infanterie Dijonnoise, gayement assemblée au son des Instruments musicaux, au plus beau Mirelifique et ebluant appareil que faire s'est pû: tous enfans legitimes et successeurs de la Marotte, *Salut*: Ecus, ducats, millerais, nobles à la rose, portugaises, sequins, pi-

stoles et pistolets sans balle, ni poudre, et autres semblables especes en quantité, pour remplir les Arsenals de leurs Escarcelles eventées: apres avoir revolu la sphere, contemplé la situation des poles sur notre horison, levé l'aiguille du septentrion au midy, et humé le Nectar du bon pere Denis, avons fait ouvir, et lire brusquement par notre Griffon verd les paquets reçus d'un Maitre de nos postes et relais, tant deçà que delà la Mer, contenant avis certain, ou environ, que la Fiere Atropos, pour passer son temps a eclipsé un grand nombre d'Ambassadeurs Generaux de notre tres chere et redoutable Dame et Mere. Qu'à ce moyen plusieurs des Provinciaux et Locaux, pour n'etre surveillés, ne avertis, comme ils etoient jadis, negligeoient le Gouvernement de ceux, qui dependent de notre conduite, lesquels par ce defaut couroient, comme chevaux debridés, à diverses sortes des perils, les uns entreprenant de longs et dangereux voyages, trainant avec eux leurs biens et celui d'autrui au travers des bois et forets et montagnes, à la façon des betes sauvages, queteurs de chemin, et autres tels inconveniens; les autres poussées d'une manie, et aveugle fureur, se jettant à l'aveugle à la suite des armes, batailles et duels, couroient audevant de celle, qui ne les attrape que trop tot, et demeurant estropiés le reste de leur vie, avec peine et langeur, choses du tout contraires à nos joyeux deportemens; d'autres encore plus poussés d'une tres grande avarice, et cupidité d'amasser des biens, pour les laisser à tels qui n'en savent gré, lesquels abandonnent la terre, vrai lieu de leur origine, s'exposent à la merci, et à l'inconstance de l'eau, capitale ennemie de nos joyeuses et gaillardes assemblées, contrevenant directement aux voeux de nos Foux ancetres, lesquels protestoient d'avoir un pied en terre ferme, et tant que faire se pourroit, torcher leur Cul sur l'herbe; de toutes lesquelles precipitation arrivoir la perte, ou la ruine des Colonies et Peuplades, que nous avons par tout le globe terrien. Sur quoi, l'affaire mise en deliberation, a eté resolu, à la pluralité des voix, qui ont eté exhibées par B carre, et par B mol, et à toute Game, que pour brave cette si temeraire et outrecuidée mort, qui ne respecte les Foux, que quand bon lui semble, il falloit rendre la Folie immortelle en depit des envieux, etablissant d'autres Ambassadeurs aux lieu et place des decedés, sous lesquels notre autorité prendroit soigneusement garde au regime et gouvernement de ceux, qui seroient sous leur conduite, selon que nos Foux ancetres l'ont appris par fait, mines, gestes ou autrement, Pour ce est il, qu'informés fantastiquement de la naturelle et artiste Folie de notre tres cher et bien aimé Mignon et goguelu, *Jean Fachon* à present prenant repas et repos sous notre domination en cette ville, sous la gayeté de ses sens, allegresse de machoires, legereté de la main, galanterie d'esprit, friandise de gueule, vitesse de ses membres: Vu aussi ses faits heroiques, sa dexterité au maniment des armes bacchiques, entre deux tretaux icelui examiné à l'usage

de *Jean le Coqs* sur le titre de Folie à livre ouvert, *Cap. stulte cocquitare, fol. 20. et 11.* Quï aussi ses solutions legerement fournies à chacun des folatres argument à lui faits; protestation par lui faire sur le chaperon, de bien vivre, boire, mancher et rire; en tout et par tout folatrer et se divertir, tant qu'appetit et argent subsisteroient et assisteroient, et mourir —

Fou folatrant, Fou lunatique,
Fou chimerique, Fou fanatique,
Fou jovial, Fou gracieux,
Fou courtisan, Fou amoureux,
Fou gaussant, Fou contant fleurette,
Fou gaillard, Fou voyant filette,
Fou fin, Fou ecervelé,
Fou alteré, Fou gabelé,
Fou à caboché legere,
Fou cherchant à faire bonne chere,
Fou aimant les morceaus choisis,
Fou verd, Fou teint en cramoisi,
Fou en plein chant, Fou en musique,
Fou faisant aux sages la nique,
Fou riant, Fou gai, Fou plaisant,
Fou bien faisant, Fou bien disant
Fou eventé, Fou houmoriste,
Fou caut, Fou Pantagrueliste.
Fou leger, Fou escarbillat,
Fou indiscret, Fou sans eclat,
Fou sur la terre, Fou sur l'onde,
Fou en l'air, Fou par tout le monde.
Fou couché, Fou assis, Fou debout.
Fou ça, Fou là, Fou par tout.

Et de plus, embrasser, tant que vie lui durera, toutes sortes de Folies ausquelles il pourra atteindre. Conclusions extravagantes, dabagoulées par le Fiscal verd à notre Dame et Mere: Nous à ces causes et mille autres aisées à deviner, l'avons reçu, empaqueté et emballé, recevons, empaquetons et emballons en notre Compagnie: en sorte qu'il y soit uni, toute sagesse cessante, pour y exercer toute folie, en l'etat et office d'Ambassadeur du Levant au Ponant, pour notre Dame et Mere: lui donnant et attribuant gros, gras et plein pouvoir sur tous les Foux de sa Legation: les tenant avertis de jour à autre des avis qu'ils recevront de Nous, d'autant que c'est pour le bien de nos affaires, accroissement, augmentation et multiplications sans chiffres de nos Foux, que nous voulons et entendons etre toujours d'un nombre infini; des toutes lesquelles diligences, et charges d'Ambassadeur aus dits pays, il sera tenu de dresser de beaux et amples Memoires dont il emburlu coquera notre

Fiscal verd, les lui envoyant à toutes les postes, et en donnant avis par courriers exprés, afin de remedier en toute occurence au bien et soulagement de tous nos sujets, pour d'icelle charge d'Ambassadeur, jouir pleinement, et le moins à vuide que faire se pourra, aux honneurs, privileges, prerogatives, préeminence, autorité, franchise et liberté de valoir ce qu'il pourra: profits, revenus, emolumens, tant ordinaires, que de rudes batons à la dite charge, assignés sur l'epargne de nos deniers, tout compte fait, ayant à ce fin fait expedier les presentes, signées *le Griffon verd*, et scellées de notre sceau. Si donnons en mandement à tous Foux, Archifoux, Extravagans, Heteroclites, Joviaux, Melancholiques, Curialistes, Saturniques, Lunatiques, Timbrez, Fanatiques, Gais, Coleriques et tous autres de lui obeir follement, en ce qui dependra de sa charge d'Ambassadeur, sous peine de desobeissance, et meme d'encourir nos disgraces et à nos Tresoriers, Receveurs et Payeurs, de le payer de ses pensions et appointement par quartier, et egalement, non pas plus à l'un qu'à l'autre, en la forme ancienne et accoutumée, desorte qu'il ne reçoive espece qui ne soit de mise; voulant, ordonnant et commandant tres expressement que sur la simple quittance, la dite somme leur soit legerement passée et allouée, en notre Chambre des Gets, sans aucune difficulté, sauf notre droit et celui des autres. Donné à Dijon.

Eingeschlichener Missbräuche wegen wurde die Gesellschaft der Narrenmutter durch ein königliches Edict, gegeben zu Lyon den 21. Juni 1630, gänzlich verboten und aufgehoben, unter der Androhung, dass Jeder, der sich dabei betreten oder dazu anwerben liesse, als Störer der öffentlichen Ruhe betrachtet und aller Bedienstungen in der Stadt Dijon verlustig erklärt werden sollte. Der Tenor dieses Edicts lautete:

Considerant aussi les plaintes, qui nous ont eté faites de la coutume scandaleuse observée en la dite ville de Dijon, d'une Assemblée d'Infanterie et Mere folle, qui est vraiment une Mere et pure Folie, des desordres et debauches qu'elle a produits et produit encore ordinairement contre les bonnes moeurs, repos et tranquilité de la ville, avec mauvais exemples. Voulant deraciner ce mal et empecher qu'il ne renaisse si vite à l'avenir, Nous avons de notre pleine puissance, et autorité Royale, abrogé, revoqué et aboli, et par ces presentes signées de notre main, abrogeons, revoquons et abolissons la dite Compagnie d'Infanterie et Merefolle: defendons à tous nos sujets de la dite ville et autres, de s'assembler ci aprés, s'enroller et s'associer, sous le nom d'Infanterie, ou Mere-Folie, ni faire ensemble festins pour ce sujet, à peine d'etre declarés indignes de toutes, charges de ville, dont des-àpresent nous les avons declarés indignes et incapables d'y etre jamais appellés: et outre ce, à peine d'etre punis comme perturbateurs du repos public.

Man könnte zwar glauben, dies Edict sei nicht befolgt worden, weil sich die Gesellschaft im Jahre 1638 bei der Geburt des Dauphins (Ludwig XIV.) 400 Mann stark versammelte, ihre vermummten Aufzüge hielt, und auch Verse auf diese Geburt hersagen liess; allein es behielt doch seine Kraft; die Gesellschaft durfte nur nicht mehr aus eigener Macht Zusammenkünfte halten, sondern einzig und allein mit Erlaubnis des Gouverneurs, wie auch noch im Jahre 1650 geschehen ist[175].

IV.

Die Gesellschaft der Hörnerträger zu Evreux und Rouen.

Die Gesellschaft der Hörnerträger (Societas Conardorum oder Cornadorum) blühte im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert zu Evreux und Rouen. Ihr ursprünglicher Zweck war, durch Lächerlichkeiten die Sitten zu bessern, und so durchhechelten sie in burlesken Gesängen alle lasterhaften und thörichten Handlungen, die sich im Narrensprengel zutrugen, und führten die Schandchronik ihres Bezirks. Eine Zeit lang duldete man dies Gebahren, hatte sogar seine Lust und Freude daran. Als jene aber anfingen, schuldige und unschuldige Leute in groben Pasquillen zu lästern und selbst die gröbsten Ausschweifungen zu begehen, wurden sie durch weltliche und geistliche Gewalt unterdrückt und aufgehoben.

Der Oberste und Vorgesetzte dieser Narrengesellschaft hiess der Abt der Hörnerträger (Abbas Cornadorum). Er wurde aus und von den Mitgliedern erwählt, die sich viele Mühe gaben, die Stimmen für sich zu gewinnen, und sich sehr beklagten, wenn sie nicht zu der Ehre gelangen konnten, wie aus folgenden Versen erhellt, die noch aus diesen Zeiten stammen:

Cornards sont les Busots, et non les Rabillis[176],
O fortuna potens quam variabilis.

Der Abt der Hörnerträger wurde in feierlichem Pomp und lächerlichem Prunk, mit Bischofsmütze und Bischofsstab versehen, jährlich zu Rouen auf einem Wagen und zu Evreux auf einem Esel durch die belebtesten Gassen der Stadt und das benachbarte Gebiet, unter grossem Getümmel, Lärmen und Jauchzen der ihn begleitenden Hörnerträger herumgeführt. Auf dem Umzuge liessen sie ihre Spöttereien über alles aus, was ihnen begegnete, und was

sich das Jahr über zugetragen, also, dass fast Niemand von ihren burlesken Gesängen verschont wurde, der nur irgend einiges Ansehen genoss. So wurde z. B. gesungen:

De Asino bono nostro,
Meliori et optimo
Debemus *faire fete.*

En revenant de Gravinaria,
Un gros chardon reperit in via.
Il lui coupa la tete.

Vir Monachus in mense Julio
Egressus est e Monasterio.
C'est Dom de la Bucaille.

Egressus est sine licentia,
Pour aller voir Donna Venisia.
Et faire la ripaille.

Dieser Dom de la Bucaille war Prior der Abtei Saint Taurin und besuchte öfter die Frau von Venisse, Priorin der Abtei Saint Sauveur in der nämlichen Stadt: doch hatten sie durch ihren Umgang noch Niemand ein Aergernis gegeben. Allein die Hörnerträger kehrten sich daran nicht; sie verschonten Niemand, lästerten die Tugend selbst, und verfielen aus harmlosen Possenreissereien und wohl zu billigender Satire in boshafte, giftige, obscöne Verleumdungen und Ausschweifungen aller Art.

Der Abt der Hörnerträger liess eben solche burleske Patente ausfertigen, wie die Narrenmutter zu Dijon, nur in lateinischer Sprache. Wir geben das nachfolgende zur Probe, wie es bei du Cange abgedruckt ist:

PROVISIO CARDINALATUS ROTHOMAGENSIS JULIANENSIS etc.

Paticherptissime Pater, etc.

Abbas Conardorum et inconadorum ex quacunque natione vel genitatione sint aut fuerint: Dilecto nostro filio naturali et illegitimo Jacobo a Montalinasio salutem et sinistram benedictionem. Tua talis qualis vita et sancta reputatio cum bonis servitiis — et quod diffidimus, quod postea facies secundum indolem adolescentiae et sapientiae tuae in conardicis actibus, induxerunt nos etc. Quocirca mandamus ad amicos, inimicos et benefactores nostros, qui ex hoc saeculo transierunt, vel transituri sunt — — quatenus habeant te ponere, statuere, instalare et investire tam in choro, chordis et organis, quam in cymbalis bene sonantibus, faciantque

te jocundari et ludere de libertatibus franchisiis — — Voenundarum in tentorio nostro prope sanctum Julianum, sub annulo peccatoris anno pontificatus nostri 6. Kalend. fabacearum, hora vero noctis 17. more Conardorum computando etc.[177]).

Damit die Gesellschaft in ihren pasquillähnlichen Satiren nicht zu sehr übergriff, und sich in gewissen Schranken hielt, musste sie alle Jahre bei dem Parlamente zu Paris, und nachmals zu Rouen um Erlaubnis zu ihren Narreteien anhalten. Endlich aber verfielen sie doch, wie bereits bemerkt, so tief in Lästern und Verleumden, dass der Bischof zu Evreux und andere, in deren Sprengel dergleichen Possen getrieben wurden, sich genöthigt sahen, die ganze Gesellschaft aufzuheben, wie folgender Auszug aus den Gerichtsacten zu Evreux belegt: Ensuivent les Charges de la Confrerie de Monseigneur Saint Bernabé, Apotre de N. S. J. C. creée et instituée par le R. P. en Dieu, Paul de Capranie, au nom de Dieu, notre Createur, et d'icelui, Monsieur Saint Barnabé, en delaissant une derision, et une honteuse Assemblée, nommée la Fete aux Cornards, que l'on faisoit le jour d'icelui saint, et ensuivent les ordonnances ainsi faites, etc. Ladite Confrairie de nouvel fondée et celebrée en l'Hotel-Dieu de la ville d'Evreux, en forme de conversion, pour adnuler, et mettre à neant certaine dirision, difformité et infamie, que les gens de justice, Juges et autres de la dite ville commettoient le jour de Monsieur Saint Bernabé qu'ils nommoient l'Abbaye aux Cornards, ou etoient commis plusieurs maux, crimes, excés ou malfaçons, et plusieurs autres cas inhumains, au deshonneur et irreverence de Dieu notre Createur, de Saint Bernabé, et Sainte Eglise[178]).

Dieser Paul de Capranie war Secretär und Kämmerer des Papstes Martin V. und wurde 1420 Bischof zu Evreux. Am Feste des h. Barnabas wurde der Abt der Hörnerträger erwählt, warum aber diese Possen eben an diesem Tage getrieben worden, sucht der Abt le Boeuf daher zu leiten, dass ehemals die Pfeifer und Hornbläser im Französischen *Corneurs* genannt worden wären, was eben *Cornardus* im spätern Latein heisse, deren Schutzpatron ein ehemaliger Musikant Namens Arnulphus gewesen, dessen Fest auf den Tag Barnabas gefallen sei.

Nach le Duchat's Erklärung müsste das Wort *Cornardus* nicht Hörnerträger, sondern Schwanzträger übersetzt werden; denn er führt es auf ***Caudinardus*** zurück, indem er meint, die Mitglieder dieser Gesellschaft hätten auf dem Hute einen Hasenschwanz und um den Hals einen Fuchsschwanz getragen, wie es noch bei gewissen Narren der Marktschreier gebräuchlich wäre.

Schliesslich erwähnen wir noch die beiden folgenden seltenen Schriften, welche auf diese Gesellschaft Beziehung haben: Le Recueil des Actes et Depeches faictes aux Haults-jours de Conardie tenus à Rouen l'an 1540 avec le Triomphe de la monstre

et ostentation du magnifique et glorieux Abbé des Conards, Monarche de Conardie, le tout composé en ryme qu'en prose 1541. 4. Les Triomphes de l'Abbaye des Conards, sous le Reveur en decimes, Fagot Abbé des Conards: contenant les Criées et Proclamations faites depuis son advennement jusqu'à l'an present; plus, l'ingenieuse Lessive qu'ils ont conardement montré aux jours gras en 1540 avec le Testament d'Ouïnet, augmenté de nouveau par le commandement du dit Abbé, non encore vu: plus, la Letanie, l'Antieme et l'Oraison faite en la dite maison Abbatiale. Rouen 1580 und 1587. 8. [176].

V.

Das Königreich Bazoche.

In der Darstellung der Geschichte des Grotesk-Komischen in der Komödie der Franzosen haben wir bereits einer Gesellschaft gedacht, welcher, rivalisirend mit den sogenannten Passionsbrüdern, die Erfindung der Moralitäten und Paraden zugeschrieben und die uns unter dem Namen der *Clercs de la Bazoche* bekannt geworden. Indem wir diesen nun unter den komischen Gesellschaften wieder begegnen, müssen wir zu ihrer Characteristik zunächst auf das oben Gesagte verweisen.

Es darf aber nicht befremden, dass das Haupt einer Gesellschaft von Gerichtsschreibern den Titel eines Königs führte, denn dieser war damals sehr gebräuchlich bei Personen, die an der Spitze von Gesellschaften und Zünften standen. So gab es einen König der Seidenkrämer, und zum Hofstaat der wirklichen Monarchie gehörte ein König der Lüderlichen, dessen Amt es war, über die Aufführung der niedern Hofdienerschaft beiderlei Geschlechts zu wachen und ihre Ausschweifungen zu bestrafen; ingleichen war daselbst ein König der Minstrels, wie auch ein König der Barbiere, dessen Privilegien nachmals der Leibwundarzt des Königs erhielt. Der König der Bazoche jedoch hatte über alle diese den Vorzug, an der Spitze eines vollständigen Collegiums zu walten. Hier gab es einen Kanzler, zwölf ordentliche und drei ausserordentliche Requetenmeister, einen Grossreferendar, ein Grossschatzmeister und einen Grossalmosenier, dessen Amt die Austheilung der Strafgelder war, die zu barmherzigen Werken verwendet wurden; ferner einen Generalprocurator, einen General-Advocaten, einen Obergerichts-

schreiber und einen Obergerichtsdiener. Sehr wichtige Personen dieses possirlichen Königreichs waren die Schatzmeister, welche den Tribut von den Unterthanen einzufordern und für die den Bazochianern oft gegebenen öffentlichen Mahlzeiten zu sorgen hatten. Man versichert, dass sie auch ein eigenes Geldstück geführt, das aber nur aus Goldpapier bestanden und blos im innern dieses kleinen Königreichs circulirt hätte.

Diese Posse wurde so ernsthaft behandelt, dass das Parlament zu Paris im sechzehnten Jahrhundert verschiedene Verordnungen ergehen liess, welche die Ausdehnung der Rechte der Bazoche genau bestimmten. Bei dem uns bereits bekannten Parlamentsschluss vom Jahre 1547 verfocht der nachherige Kanzler Poyet, damals noch Advokat, die Sache des Königs der Bazoche.

Man hat die Statuten und Verordnungen dieses lächerlichen Gerichtshofes, so wie sie im Parlamente registrirt worden, gedruckt; dies kleine Buch aber ist sehr selten. Es führt den Titel: *Recueil des Statuts, Ordonnances et Prérogatives du Royaume de la Bazoche. Paris 1644. 12.* Einige der merkwürdigen Privilegien, welche darin enthalten, wurden noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts von den Pariser Gerichtsschreibern zu einer gewissen Jahreszeit in Ausübung gebracht. Nachdem aber diese Gilde lange Zeit gleichsam als Parodie des Beamtenthums bestanden, kam sie endlich so sehr herunter, dass jetzt jede Spur derselben verschwunden ist. Ehemals hatte auch die Rechnungskammer ihre Bazoche, die aus den Schreibern der zu diesem Tribunal gehörigen Procuratoren bestand und den prächtigen Titel des Galiläischen Reichs führte[180]).

VI.

Die Babinische Republik in Polen.

Unter Sigismund August II. und zwar um 1568 wurde in der Woiwodschaft Lublin von einigen polnischen Edelleuten eine lustige Gesellschaft errichtet, welche sie die Babinische Republik nannten, nach dem Landgute Babin, das dem vornehmsten Stifter derselben, Namens Psomka, gehörte. Baba bedeutet im Polnischen ein altes Weib, und Babine, was ihm zugehört oder von ihm herrührt, und so gab dieses, aus grauem Alter herstammende und durch keinerlei Restauration verjüngte Landgut den Vorübergehenden nicht sowol wegen seiner schlechten Beschaffenheit, als vorzugs-

weise seines lächerlichen Namens halber oft Gelegenheit zu allerhand Spöttereien und komischen Einfällen. Einige polnische Magnaten, die an Witz und Lustbarkeit Vergnügen fanden, ergriffen endlich die Gelegenheit, nach dem Namen dieses Ortes die „Babinische Republik" zu errichten und zu benennen. Ihr Versammlungslocal dagegen hiess Gelda, was so viel wie ein Gasthaus, doch auch „Stimmen des Volkes" bedeutet. Damit aber diese Gesellschaft eine Art wichtigen Ansehens erlange, gaben sie ihr die Staatsverfassung von Polen, und erwählten einen König, einen Reichsrath, Erzbischöfe, Bischöfe, Woiwoden, Castellane, Kanzler und andere Beamte. Die Art und Weise, wie diese Aemter übertragen wurden, war folgende: Sobald sich auf einer Gasterei oder in einer grossen Gesellschaft jemand durch eine Sonderbarkeit hervorthat, oder etwas äusserte, was wider Anstand, Gewohnheit oder die Wahrheit lief, hielt man ihn für geeignet, Mitglied der Babinischen Narrenrepublik zu werden, und zwar wurde ihm eben das Amt aufgetragen, welches Bezug auf seine Sonderbarkeiten, Albernheiten oder Verstösse hatte: bramarbasirte Jemand, renommirte er mit Schlachten, Kriegen, Belagerungen, Todtstechen und Hauen, so wurde er zum Krongrossherrn oder Ritter vom goldenen Sporn gemacht; redete er hochtrabend von Dingen, die er nicht verstand, creirte man ihn zum Erzbischof; sprach er von Staatssachen, mischte er das Hundertste in's Tausendste, und verfing er sich oft, so wurde er Grosskanzler: wer die Religion zur Unzeit im Munde führte, und sich des geistlichen Hochmuths schuldig machte, ward Hofprediger; wer von Pferden, Hunden, Falken und Fuchsjagden am unrechten Orte und bei unpassender Gelegenheit viel Lärmens erhob, wurde zum Krongrossjägermeister erwählt: wer die Rechte der römischen Kirche oder einer andern Religionspartei allzu hitzig und mit Unklugheit vertheidigte und von Scheiterhaufen zur Bestrafung der Ketzer redete, ward einmüthig zum *Inquisitor haereticae pravitatis* ernannt: schwatzte einer von Pferden, ihren Eigenschaften und der Art sie zu behandeln, mehr als zur Sache gehörte, und schnitt dabei gewaltig auf, der wurde zum Oberstallmeister ernannt. Und so war kein Amt in Polen, das man nicht auch in der Republik Babinia nach Stand und Würden auf die förmellste Weise besetzte. Jeder harmlose Satiriker war willkommen, Grobiane und bösartige Pasquillanten hingegen blieben statutarisch ausgeschlossen. Wurde nun Jemand zum Mitglied dieses komischen Staates erwählt, so fertigte man ein Patent unter dem grossen Siegel aus, überreichte es ihm mit vielen Ceremonien, und der Neuerwählte musste es in ehrerbietiger Weise stehend entgegen nehmen. Weigerte er sich in diesen lächerlichen Orden zu treten, so wurde er so lange ausgezischt und verspottet, bis er sich in den Willen der Gesellschaft fügte. Die Obersten derselben verstanden sich angeblich so gut darauf, die Menschen zu beurtheilen, dass Niemand

Leidenschaften besser kennzeichnen, kein Professor der Moral deutlicher und nachdrücklicher Sitten und Laster erklären, kein Physiognom aus den Gesichtszügen, Geberden und Gang die menschliche Natur besser erkennen konnte, als sie. Und wenn ihnen ein neuer Candidat zu ihrer Gesellschaft angetragen wurde, so berathschlagten sie erst lange, ob sie ihn aufnähmen oder nicht. Wir müssen ihn erst reden hören, sagten sie, damit wir seine Gemüthsbeschaffenheit ergründen, alsdann wollen wir sehen, zu welchem Amte er sich am meisten eignet. Diese lächerliche Republik erhielt endlich so weiten Umfang, dass man selten unter dem Senat, der Geistlichkeit, den Hofleuten und andern Ständen des Reichs eine Person fand, die nicht ein Amt in derselben bekleidete. Einige wurden auch zu Infanten von Spanien, Favoriten und Hofnarren creirt. Als die Sache endlich vor den König Sigismund August kam, äusserte er sein Wohlgefallen über diesen komischen Staat, und fragte, ob er auch einen König hätte? worauf der Starost dieser Republik, eine wunderliche Persönlichkeit mit beständig jovialer Laune, antwortete: „Fern sei von uns, allerdurchlauchtigster König, dass wir, so lange Sie leben, einen andern König wählen sollten; Sie sind auch unser Oberhaupt.“ Die Majestät nahm diese Antwort sehr gnädig auf, lachte darüber, erging sich auch so sehr in Witzeleien, dass Alle in die grösste Heiterkeit versetzt wurden. Als eines Tages einer der Gesellschaft das Reich Alexanders des Grossen, die babylonische, persische und römische Monarchie mit hochtrabenden Worten pries, erwiederte einer der Anwesenden: „Was machen Sie so viel Geschrei über das Alterthum und die Grösse dieser Reiche? Unsere Babinische Republik ist älter als die persische und griechische; ja als alle Monarchien; David hat schon von ihr gesagt: alle Menschen sind Lügner; und das ist ihr Fundament und darin besteht ihr Wesen; daher müssen Darius, Alexander der Grosse, und die ganze Welt zu ihr gehören.“ Sie rühmten sich auch, dass sie Privilegien von Kaisern und Königen, ja vom Papst selbst besässen.

Natürlich war dies eine dem Geist der Gesellschaft entsprechende Aufschneiderei, welche einige gelehrte Häuser aber nicht verstanden, woher es denn gekommen, dass z. B. die „Allgemeine Welthistorie neuerer Zeiten“ (XI. 608.) alles Ernstes anführt, die *Respublica Babinensis* wäre von verschiedenen Potentaten mit ausserordentlichen Privilegien begnadigt worden.

Weil man nun in dieser Gesellschaft jedes Laster, jede Schwachheit der Lächerlichkeit preisgab, wurde sie in kurzer Zeit der Schrecken, die Bewunderung und der Zuchtmeister der polnischen Nation. Das Genie ward begünstigt, der Witz geschärft. Missbräuche, Vorurtheile und schlechte Sitten, die sich in die Regierung und die bürgerliche Gesellschaft eingeschlichen hatten, durch wohlangebrachte Satire abgeschafft: die Mitglieder bekümmerten sich ernstlich um Dinge, von denen sie früher sehr ge-

sprochen als verstanden: einer lernte vom andern, indem sie einander ihre Ansichten mittheilten und zum Gegenstand ihrer geselligen Unterhaltung machten, was um so mehr bedeuten will, als sich unter ihnen die klügsten Köpfe der Nation befanden, und Personen, die bei dem Adel und selbst beim Könige im grössten Ansehen standen. So hat Petrus Cassovius lange Zeit das Richteramt in der Woiwodschaft Lublin geführt, und ist mehr als einmal zum Landboten beim Reichstage erwählt worden. Besonders waren Cassovius als Kanzler, und Psomka als Starost der Babinischen Republik, bei Fürsten und Adligen wegen ihres Verstandes und ihrer trefflichen Einfälle sehr beliebt. Man glaubte kein Gastmahl und keine Festivität vergnügt zubringen zu können, wenn sie nicht diese beiden jovialen Alten mit ihrer Gegenwart erheiterten. Als Psomka gestorben war, und man seiner bei einem vornehmen Gastmahle gedachte, baten einige vom hohen Adel einen anwesenden Dichter, der nicht zu der gewöhnlichsten Sorte gehörte, auf den Dahingeschiedenen eine Grabschrift zu ersinnen, die er auch gleich, wie folgt aus dem Stegreif fertigte:

Epitaphium Domini Psomkae, fundatoris Societatis Babinensis.

Plurima si cuiquam debet Respublica, Psomkae
Debet, in hac viridi qui requiescit humo.
Namque sodalicium sanxit, fundamina cuius
Confecti absque dolo sunt fueruntque sales.
Cresce sodalicium: quod si tibi nostra probantur
Carmina, me gremio iungito, quaeso, tuo.

Heut zu Tage ist keine Spur von dieser Gesellschaft mehr übrig, indem sie allmälig entartete, und die ersten klugen Köpfe nur Possenreisser zu Nachfolgern erhielten, die ihren Staat, wie es nicht anders geschehen konnte, selbst zerstörten [*]).

VII.

Das Regiment der Calotte.

Das Regiment der Calotte (*Le Regiment de la Calotte*) wurde von einigen Schöngeistern, die sich zu Ende der Regierung Ludwigs XIV. an seinem Hofe befanden, errichtet. Sie beabsichtigten die Sitten zu bessern, die einreissende affectirte Schreibart lächerlich zu machen, und ein Tribunal zu errichten, welches dem der französischen Akademie entgegengesetzt sein sollte. Da die Mit-

glieder dieser neuen Gesellschaft unschwer voraussehen konnten, dass man sie bei der Schwierigkeit ihres Vorhabens der Leichtfertigkeit beschuldigen würde, wählten sie zu ihrem Symbol eine Bleikappe, *(Calotte de plomb)* und nannten ihre Gesellschaft das Regiment der Kappe. Sie berücksichtigten zugleich die französichen Sprüchwörter: *il lui faut une Calotte de plomb* und *il n'a pas de plomb dans la tête*. Die nächste Veranlassung zur Errichtung dieser Gesellschaft war folgende: Herr von Torsac „*Exempt des Gardes du corps*", Aimont, Mantelträger des Königs, und verschiedene andere Hofbeamte trieben eines Tages unzählige schlechte Witze über das Kopfweh, wovon einer unter ihnen sehr geplagt wurde, und riethen der leidenden Person das Tragen einer Bleikappe zur Vertreibung dieses Uebels an. Im Laufe der immer lebhafteren Unterhaltung geriethen sie endlich auf den Einfall, ein Regiment zu errichten, welches blos aus solchen Personen bestehen sollte, die sich durch extravagante Reden und Handlungen kennzeichneten. Von der Bleikappe nannten sie es das Regiment der Calotte, und Aimont wurde einstimmig zum General desselben erwählt. Dieser närrische Einfall ward so weit getrieben, dass man sogar Standarten für das Regiment verfertigen und Münzen darauf prägen liess, und bald fanden sich Dichter, welche die Patente in Versen ausfertigten, die das Regiment denen zuschickte, die eine offenbare Narrheit begangen hatten. Viele Personen von Stande liessen sich in die Liste desselben eintragen, und jeder beschäftigte sich im vollen Ernst, durch lächerliche Züge die Fehler und Ausschweifungen der angesehensten Leute zu übertreiben. Erklärlicher Weise machte die Sache viel Aufsehen und man suchte sie gleich in der Geburt zu ersticken; aber je mehr man dawider eiferte, desto mehr florirte die Gesellschaft. Sie wuchs in kurzer Zeit zu einer namhaften Zahl heran, zumal Hof und Stadt ihr eine grosse Menge Rekruten verschafften.

Als Ludwig XIV. von der Errichtung dieser seltsamen Truppe benachrichtigt wurde, fragte er Aimont, ob er nicht einmal sein Regiment wollte vor ihm aufmarschiren lassen? „Sire", antwortete da Aimont, „wenn das ganze Regiment aufzieht, wird Niemand vorhanden sein, der es mustern oder sehen kann." Dieser Chef des Regiments erfüllte alle Pflichten auf das Beste, und doch legte er plötzlich sein Commando nieder. Als nämlich die Alliirten Douai belagerten, befand sich eines Tages Torsac bei dem Könige, und prahlte, wenn man ihm 30,000 Mann zur Verfügung stelle, so wolle er nicht allein die Alliirten zur Aufhebung der Belagerung zwingen, sondern auch binnen vierzehn Tagen ihnen alle Eroberungen wieder abnehmen. Aimont, der diese Aufschneiderei hörte, überreichte ihm augenblicklich den Commandostab, und seit der Zeit war Torsac General des Regiments bis an seinen Tod, welcher 1724 erfolgte. Seine auch im Druck erschienene Leichenrede hat viel Scandal erregt. Sie besteht nämlich aus

einem Gewebe der schlechtesten Redensarten, die man aus verschiedenen Lobreden der französischen Akademie, den Briefen des Chevalier d'Her—, und anderweitig zusammenstoppelte. Sie ist aber um so schätzbarer, weil sie als verdiente Satire auf den gezierten und schwülstigen Styl gilt, den einige Mitglieder der Akademie einzuführen beabsichtigten, und die nun nichts Eiligeres zu thun hatten, als Verbot und Confiscation dieser Grabrede zu betreiben. Aimont, nach Abtretung seines Commandos Secretär der Gesellschaft, begab sich deshalb sofort zu dem vielvermögenden Marschall von Villars, und redete ihn folgendermassen an: „Gnädiger Herr, wir erkennen, nachdem Alexander und Cäsar gestorben, keinen andern Beschützer unseres Regiments an als Sie. Man hat die Leichenrede auf unsern General Torsac confiscirt und dadurch seine und unsere Ehre verletzt: ich ersuche Sie daher, diese Angelegenheit dem Herrn Siegelbewahrer vorzutragen, der mir schriftlich die Erlaubnis zum Druck jenes Nachrufs ertheilt hat." Dabei zeigte er dem Marschall, der über diesen Antrag herzlich lachte, den Erlaubnisschein. Villars begab sich auch wirklich deswegen folgenden Tags zu dem Siegelbewahrer, der denn die unverzögerte Auslieferung der confiscirten Exemplare befahl. Dies trug nicht wenig bei, den Ruhm des Regiments zu vermehren, das sich nun täglich vergrösserte. Besonders merkwürdig ist, dass diejenigen Personen, die man anfänglich am meisten verspottet hatte, sich endlich selbst unter die Fahne dieses Corps begaben: freilich fanden sie dadurch schickliche Gelegenheit, sich an Andern wegen der Spöttereien zu rächen, womit man sie selber heimgesucht. Ueberhaupt warb man fast alle Personen von Stand für dies Regiment, sobald man an ihnen die dazu geeigneten Talente entdeckte. Indess nahm man nicht Jedermann auf, sondern blos diejenigen, die etwas Hervorstechendes in ihren Talenten zeigten, ohne gerade auf ihren Stand sehr zu achten, und es mussten auch Leute von Kopf sein, denn gewöhnliche Narren blieben gänzlich ausgeschlossen. Jeder Candidat war verpflichtet bei seiner Aufnahme vor dem Plenum der Gesellschaft in Versen oder Prosa eine Rede zu halten, in der er seine eigenen Fehler scharf beleuchtete, damit man ihm einen seinem Charakter angemessenen Posten übertragen konnte. Die Furcht, den Spöttereien dieses Regiments ausgesetzt zu sein, bewog übrigens die meisten Herren vom Hofe, sich zu Beschützern desselben zu erklären, wiewol man sonst allgemein überein kam, durch die Satiren desselben sich nicht hinreissen zu lassen. Die Kritiken waren gemeiniglich ganz unschuldig, betrafen vornehmlich Fehler des Verstandes und der Schreibart: manchmal aber gingen sie doch weiter, besonders wenn es der Nutzen des Publicums zu erfordern schien, gewisse Schufte zu entlarven, die sonst auf keine Weise gebessert werden konnten. Bei dem Regiment selbst fand man nichts von Eigennutz: es theilte seine Patente sowol in Versen als Prosa unentgeltlich aus. Als es dem Secretär

unmöglich fiel, alle Ernennungsbriefe, die man täglich ausgab, selbst zu fertigen, fanden sich verschiedene Dichter, die sie freiwillig ohne Vergütung verfassten [182]).

Eine ganze Sammlung solcher Diplome und anderer Schriftstücke erschien unter dem Titel: *Recueil des Pièces du Regiment de la Calotte, à Paris. L'an de l'ère Calotine 1726. 12.*

Hier eine Probe daraus:

Brevet pour aggreger le Sr. Arrouet de Voltaire dans le Regiment de la Calotte.

Par. Mr. Camuzat.

Nous les Régens de la Calotte,
Aux Fidèles de la Marotte,
Et qui ces Présentes verront,
On qui lire les entendront,
Salut. *Arrouet* dit *Voltaire*,
Par un esprit loin du vulgaire,
Par ses mémorables Ecrits,
Comme aussi par ses faits et dits,
S'étant rendu recommandable,
Et ne croiant ni Dieu, ni diable;
Tenant notre Cours à Paris,
N'avons pas été peu surpris,
Qu'un Poète de cette trempe,
Qui mériteroit une Estampe,
Aiant de plus riches talens,
Qu'onc aucun autre à soixante ans:
Savoir Boutique d'insolence,
Grand Magazin d'impertinence,
Grenier plain de rats le plus gros,
Caprices et malins propos,
Eût, par une insigne disgrace,
Manqué d'obtenir une place
De Calotin du Regiment,
Dont il mérite bien le rang.
Après mûre information faite
De sa légèreté de tête,
Et débilité de cerveau,
Ou gît toujours transport nouveau,
Nous le déclarons Lunatique,
Et très-digne de notre Clique,
Nous étant de plus revenu,
Que le dit avoit obtenu
Pour bonne et sûre récompense
D'une certaine outrecuidance.

Dont il vouloit se faire un nom
Un nombre de coups de baton,
Pour quels le dit donna requête,
D'ou vint décret et puis enquête
Contre quidams enfans d'Iris[183]
Qui ne s'étoient pas brin mépris,
Et dont on n'a fait de couverte:
Si qu'ils nous causé la perte
Du dit, qui pour se soulager,
Et trouver lieu de se venger
D'une si cruelle entreprise,
A fait voile vers la Tamise[184].
A ces causes, nous dits Régens,
Qui protégeons le indigens,
De notre certaine science
Voulons que le dit *Arrouet*,
Dont nous avons fait le portrait
Soit aggrégé dans la Marotte.
Lui décernons triple calotte,
De la quelle lui faisons don:
Item de notre grand cordon,
Qu'il doit porter en bandoulière,
Ou seront Rats devant, derrière,
Brodés en relief; puis au bas,
Sous le plus gros de tous le rats,
Pendra notre grande Medaille,
Avec toute la prétintaille,
De sonnettes et orreillons,
Girouettes et Papillons.
Plus, accordons au dit Voltaire,
Pour figurer en Angleterre
Et se glisser parmi les grands,
Dix-mille Livres tout les ans,
Qu'il percevra sur la fumée,
Sortant de chaque cheminée
De Paris, ou brûle fagot,
Cotret, bois de compte, en un mot,
Bois à brûler de toute sorte.
Entendons, que sous bonne escorte
Ces fonds lui soient toujours remis,
A fin qu'ils ne soient jamais pris,
Et saisis par gent maltotière.
Fait l'an de l'Ere Calotière
Sept mille sept cent vingt six,
De notre Ramadan le dix.

Deutlich aber zeigt die Geschichte der bisher erwähnten sogenannten komischen Gesellschaften, dass man sich sehr täuschen würde, wollte man aus ihrem Namen schliessen, dass sie selbst Narren vorzustellen oder eine Gesellschaft eigentlicher Narren aufzurichten beabsichtigt hätten; sondern dass ihre Urheber und Stifter kluge und witzige Köpfe waren, welche mittelst der Satire die Narrheit in der Welt mindern, die Menschen gescheidter zu machen gedachten. Obgleich nun dies aus dem Stiftungsbriefe der Geckengesellschaft in Cleve, welche der erste Verein dieser Art war, nicht klar bewiesen werden kann, so ist doch wahrscheinlich, dass auch diese keinen andern Zweck verfolgte, als die Narren durch Lachen zu bessern, die Narrenmutter zu Dijon, die muthmasslich aus der cleveschen Gesellschaft entstanden, und sich nach ihr bald geformt hat, ebenfalls keine andere Tendenz hatte, als durch Spott die Sitten zu läutern. Doch soll ebenfalls damit nicht bestritten werden, dass der Hang zu lustigen Zusammenkünften und fröhlichen Gelagen grossen Antheil an der Entstehung aller dieser Gesellschaften gehabt habe. An und für sich kann man also denselben nicht allen Nutzen absprechen, den sie in der That eine Zeit lang geleistet haben, wie aus der anfänglichen Beschaffenheit der Babinischen Republik in Polen unstreitig erhellt.

Allein wie alle menschlichen Dinge dem Missbrauch und der Entartung unterworfen sind, die Satire leicht in Pasquill übergeht, das Mass der Lustigkeit leicht überschritten wird, und die Nachfolger kluger jovialer Köpfe wirkliche Narren, Gecken und Possenreisser sein können, wodurch eine ursprünglich nicht unlöbliche Einrichtung nachtheilig und gefährlich werden kann: so ist es auch mit diesen komischen Gesellschaften geschehen, dass man ihre ursprünglichen Begrenzungen weit überschritt, wodurch denn nichts anders als ihr Untergang erfolgen musste.

VIII.

Die Wetzlarer Rittertafel

ist blos zur localer Bedeutung gelangt, und würde hier füglich übersehen werden können, wäre nicht Goethe daran eine Zeitlang betheiligt gewesen.

Zu seiner Zeit geschah es, dass das Reichskammergericht daselbst einer Visitation unterworfen wurde, um die tief eingewurzel-

ten Schäden dieser Institution bloszulegen und soviel möglich zu heilen. Infolge dessen ward die Stadt auch ein Zusammenfluss vieler jungen Leute, theils der Diplomatie angehörig, theils Rechtsbeflissene, theils nichts weiter als Flaneurs, welche in die Langeweile ihrer Bummelei dort Abwechselung zu bringen hofften. In diesem Trachten begegneten sich die jungen Männer um so schneller und einmüthiger, je pedantischer und abstossender ihnen hier die Gesellschaft von höherm Stande und Range begegnete. Heinrich Gottfried von Bretschneider aus Gera, immer zum Komischen geneigt[185]), hatte bald gefunden, was ihnen zur Vergnüglichkeit fehlte, indem er sich an seinen Freund, den damals als braunschweigischen Gesandschaftssecretär in Wetzlar aufhältlichen August Friedrich von Goué[186] mit der Aufforderung wendete, den possenhaften Ritterorden zu erneuern, den dieser vordem in Wolfenbüttel, wo er das Amt eines Hofgerichts-Assessors inne gehabt, in's Leben gerufen. Goué, ein seltsam übermüthiger Kopf, stets zu allerhand närrischen Streichen aufgelegt, folgte flugs der Aufforderung. Und so entstand aus den jungen Legationssecretären, Rechtspraktikanten, Officieren und Leuten ähnlichen Schlags die obige Rittertafel, welche die Wirthshäuser der anliegenden Dörfer zu ihren Commenden stempelte. Bei äusserlicher Nachahmung des Ritterwesens waren Witz, Narrenspiel und unmässiges Essen und Trinken der Zweck des neuen Bundes, der sich alltäglich versammelte, wenn auch nicht immer vollzählig. Alles musste aber mit dem grössten Ernste betrieben werden. Niemand durfte sich selbst von den tollsten Vorgängen aus gleichmüthiger Ruhe bringen lassen, ohne erhebliche Strafgelder zu entrichten, welche indess gemeinsam vergeudet wurden. An der Spitze stand ein Heermeister, einen Grad tiefer der Kanzler, dann folgten verschiedene Staatswürdenträger, und endlich die Ritter nach ihrer Anciennetät. Der Ritterschlag selbst und die Verleihung von Aemtern bildeten sammt den dabei vorgeschriebenen Ceremonien eine der Hauptbelustigungen. Alle Mitglieder des Bundes mussten übrigens während der Sitzungen und Ausritte ihre Namen gegen neue vertauschen. Goue hiess der edle Coucy; Goethe, der kurz zuvor den ersten Entwurf zu seinem Götz von Berlichingen beendet hatte, erhielt davon seinen Namen mit dem Zusatz „der Redliche“; er blieb auch während seines ganzes Aufenthalts in Wetzlar, vom Frühjahr bis September 1772, mit Rath und That der Runde getreu; Graf Kielmannsegge hörte auf den Ruf Windsex; der junge Jerusalem aus Braunschweig, der seines Namens Gedächtnis dadurch sicherte, dass er an den Folgen einer unerwiederten Neigung zu der Frau des pfälzischen Secretärs Herdt starb, das heisst, sich erschoss, wandelte unter dem Namen Masuren in diesem Kreise; Friedrich Wilhelm Gotter von Gotha[187] ging in Anspielung auf seinen französischen Geschmack aus der Rittertaufe als Fayel hervor, u. s. f.

Wie lange dieser jedweder höhern Tendenz ermangelnde Zirkel nach Goethes Ausscheiden, dem auch nicht lange darauf Goués Abgang folgte, sein Treiben fortzusetzen vermochte, ist nicht bestimmt zu ermitteln; doch ist damit, wie auf der Hand liegt, nichts verloren[188]).

Aus unserm Jahrhundert, dessen sehr verstärkter Ernst die Komik in allen Arten und Gestalten gleichwol nicht verdrängen konnte, haben wir die folgenden Gesellschaften hier anzureihen.

IX.
Die Ludlamshöhle in Wien.

Nie und nirgend — erzählt Castelli im zweiten Bande seiner Memoiren — hat es eine fröhlichere, lebenslustigere und dabei harmlosere Gesellschaft gegeben, als die sogenannte Ludlamsgesellschaft in Wien. Ihr Ruf verbreitete sich auch im Auslande durch die vielen Fremden, welche in ihr freundliche Aufnahme fanden. Sie zählte die vorzüglichsten litterarischen und künstlerischen Notabilitäten zu ihren Mitgliedern, und auch die Furchen auf den Stirnen der grössten Misanthropen glätteten sich bei den mitunter geistreichen, mitunter auch blos barocken Scherzen, welche hier vorgebracht wurden.

In verschiedenen Zeitschriften ist manches darüber berichtet worden, aber alle Darstellungen, auch die von Lewald und Holtei, bleiben weit hinter der Wirklichkeit zurück. Die genügendste Schilderung, welche wir haben, ist ohnstreitig die von Castelli, obwol er in seinen Lebenserinnerungen fast dieselbe triviale, geschwätzige Breite und miserable Stilistik wie Holtei in den seinigen zeigt: allein er gehört zu den Mitstiftern der obigen Gesellschaft, war vom ersten Tage ihres Entstehens bis zu ihrem Ende eines ihrer eifrigsten Mitglieder, und wir thun daher wohl, seiner Darstellung unter Beseitigung alles für unsern Zweck Ueberflüssigen zu folgen. Wir können um so mehr Manches übersehen, als dem nunmehr heimgegangenen Wiener Autor Dies und Jenes als höchst piquant und ausgezeichnet witzig erschien, was unserer kühleren nordländischen Bildung und strengeren Anforderungen an Humor und Witz nur matt, bisweilen sogar fade däucht.

Viele lustige Jünglinge — berichtet also unser Gewährsmann — kamen schon in den Jahren 1816 und 1817 im Gasthause zum Blumenstöckchen im Ballgässchen täglich Abends zusammen, und unterhielten sich da mit Gespräch, mit Gesang von Gesellschaftsliedern, mitunter auch mit sehr hitzigen Wortstreiten über Kunstgegenstände. Es befanden sich unter diesen Deinhardstein, der Schauspieler Küstner, der Grosshändler Frank, Gannich, ein Beamter und guter Tenorsänger, Hassaurek, ein Negoziant, der auch mehrere Theaterstücke geschrieben hat, der Schauspieler Korntheuer, Benedikt, Capellmeister in London, Sydow, der bekannte Declamator, und mehrere andere lustige Bursche. Wenn wir vom Gasthause weggingen, so machten wir muthwilligen jungen Leute hundert derbe Spässe mit Hausmeistern, Bäckern und andern, welche uns eben in den Wurf kamen.

Da sich unsere Gasthausgesellschaft nun nach und nach vergrösserte, so wurde uns der Tisch, welchen man uns einräumte, zu klein; auch war es uns unangenehm mitten unter vielen fremden Gästen zu sitzen, welche auf unsere Gespräche lauschten, und wir beschlossen, uns ein anderes Gasthaus zu wählen, wo wir ein eigenes, abgesondertes Zimmer erhalten konnten. Wir versuchten es im „grünen Baum", allein wir fühlten uns auch da nicht heimisch, und gedachten wieder weiter zu wandern.

Da geschah es, dass im Theater an der Wien Oehlenschlägers „Ludlamshöhle" zum ersten Male gegeben wurde. Unsere ganze Gesellschaft verabredete sich, die Vorstellung zu besuchen und nach derselben die einzelnen Meinungen darüber im Gasthause im Schlossergässchen, von welchem wir so viel Gutes gehört hatten, auszutauschen. Wie verabredet, so geschehen. Wir kamen am obigen Orte zusammen, und auch Oehlenschläger selbst war in unserer Mitte. Sein Stück, obschon geistreich, aber von geringer theatralischer Wirkung, hatte nicht sehr angesprochen und war eben deshalb dazu geschaffen, einen lebhaften Kunststreit für und dawider zu entflammen. Ein solcher währte auch unter uns bis gegen 2 Uhr Morgens. Wir fanden nebenbei, dass Speisen und Getränke in diesem Gasthause gut waren, und der Wirth erbot sich, unserer Gesellschaft, wenn sie ihn fortwährend besuchen wollte, ein kleines, langes, durch einen offenen Mauerbogen von der allgemeinen Gaststube getrenntes Zimmer ausschliessend einzuräumen. Wir machten von diesem Anerbieten Gebrauch, und dies war der Ursprung der Ludlamshöhle, welche in diesem Gasthause entstand und bis zu ihrer Auflösung daselbst verblieb.

Die Gesellschaft befestigte und vergrösserte sich mit jedem Tage mehr. Heiterkeit, Witz und Scherz waren nicht von ihr gewichen. Durch eigene Regeln, denen sie sich, ohne dass sie geschrieben waren, zu fügen beschloss, führte sie eine Ordnung ein: aber aus Allem, was sie vornahm, blickte der Schalk hervor. Alles,

die ernsthaftesten wie die gewöhnlichsten Vorgänge, trugen den Stempel der Fröhlichkeit an sich. Das Närrischste, was man sich denken kann, war diesen echten Priestern des Komus das Willkommenste. Man wählte sich vor Allem ein Oberhaupt und beschloss demselben den Titel eines Kalifen zu geben. Die Wahl fiel einstimmig auf den Hofschauspieler Karl Schwarz.

Schwarz war gross und stämmig, hatte schon mit Grau durchmischte Haare und einen dicken Bauch; sein Oberleib sammt seinem dicken Kopf war etwas auf die linke Seite gebogen, sein Piedestal war besonders gross, und wenn er in seinen plumpen Stiefeln und etwa auch noch mit Ueberschuhen dahinschritt, so hätte man darauf wetten wollen, er könne sich derselben als kleiner Kähne bedienen und darauf, ohne Schaden zu nehmen, als Wassertreter die Donau überschreiten. Das Auffallendste an ihm war aber sein Gesicht. Mit kleinen, stechenden, wasserblauen Augen und einer wahren Pfundnase begabt, war dasselbe durchaus roth, und zwar so roth, dass man hätte glauben können, es sei mit Zinnober überstrichen, daher man ihm auch neben seinem Gesellschaftsnamen „Rauchmar der Zigarringer" noch den Spottnamen „der rothe Moor" beilegte und den Ludlamswahlspruch wählte: Roth ist Schwarz und Schwarz ist roth.

Mit diesem eben nicht sehr anmuthigen, aber komischen Aeussern verband er folgende Eigenschaften: Er war, was man einen seelenguten Kerl nennt; er liess Alles über sich ergehen, er übernahm willig alle Geschäfte. In frühern Zeiten hatte er als guter Schauspieler in Väterrollen gegolten. Als er zu Gastrollen nach Wien kam, hatte er wirklich Aufsehen erregt und wurde daher auch engagirt. Später aber wurde er zurückgesetzt, kam aus der Routine, das Alter übte auch auf ihn seine Schwächen aus, und so kam es, dass er zur Mittelmässigkeit herabsank, sich viele Gedächtnisfehler zu Schulden kommen liess, und sich besonders sehr oft auf der Bühne versprach. Eine Tochter, welche eine nicht üble Schauspielerin und angenehme Sängerin war, stellte er in seiner väterlichen Zärtlichkeit auf den Gipfel der Kunst.

Wenn man nun diese seine Schwachheiten plump berührte, konnte er wol auch, aber nur für einige Minuten ärgerlich werden; doch auch sein Zorn glich einer Katze, welche die Krallen einzieht, damit sie nicht weh thue. Eben diese Schwächen gaben aber auch Anlass, ihn zum Besten zu haben, und das geschah denn täglich, ja fast stündlich, ohne dass er darüber zürnte, ja ohne dass er es merkte. Er war sogar nicht fröhlich, wenn er nicht ein wenig gefoppt wurde.

Wer jemals — sagt Lewald — des hohen Glückes theilhaftig ward, den grossen Kalifen Rauchmar den Zigarringer zu sehen, mit der unveränderlichen Miene in der Beschauung versunken, wenn der bläuliche leichte Dampf um das Vorgebirge der Nase

webte, deren Röthe wie Sonnenaufgang durch den leichten Duft
Morgens strahlte, wer die stieren Augen je beobachtet hat, die
auf die Nasenspitze und diesen Dampf gerichtet waren, un-
ümmert um das Treiben der Thoren umher, diesen Mund, der
schen festgeschlossenen Lippen die glimmende Cigarre hielt und
nicht losliess, wie der Geliebte, der sich an der Lippe seines
dchens festgesogen, der wird es begreifen können, warum der
nn Rauchmar der Zigarringer heissen musste und nicht anders.

Es erhielten nun auch die andern Mitglieder der Gesellschaft
ene Ludlamsnamen, und verschiedene Gesellschaftsbestimmungen
rden festgesetzt. Die erste und vorzüglichste darunter war, dass
n Wort von Politik oder Handelsangelegenheiten gesprochen
rden durfte. Ferner wurde angeordnet, dass jeder Kalif der
mmste der Gesellschaft sein und eine Tochter haben müsse. Es
rden überdies kleine Strafen für jene, welche einen Abend weg-
eben, bestimmt.

Die Dichter der Gesellschaft schrieben bald Lieder für sie
l die Tonmeister setzten sie in Musik. Es waren Anfangs meist
öre, welche die ganze Gesellschaft absang. Nachmals wurde ein
is auf eine Tragikomödie in 3 Acten mit Chören ausgeschrieben,
von jeder Act von einem andern Dichter verfasst sein musste.
r vorgeschriebene Titel lautete: Wahnsinn und Stockfisch-
ıg, oder: die Titel in Lebensgefahr. Dieser Galimathias
r bald verfasst; die darin vorkommenden Chöre, als: Chor der
rdellen, zwei Chöre der Ritter, Chor der Stockfische
l Schlusstrauerchor, wurden von Moscheles und Carl
um componirt.

Man kann sich nicht vorstellen, mit welchem Witze man in
sem Machwerke den grössten Unsinn so zu wenden wusste, dass
zwar dem Titel entsprechend, dennoch nur als eine Parodie auf
ı Kalifen gelten konnte.

Die Ludlamshöhle wurde aber täglich bekannter, besuchter
l gesuchter. Einheimische und Fremde drängten sich zu ihren
ıerzen, und es machte sich daher nöthig, auch in dieser Hinsicht
stimmungen zu treffen. Man beschloss also, die Besucher in
kliche Mitglieder und Aspiranten einzutheilen. Die ersteren
rden von nun an Körper, die zweiten Schatten genannt.
ler Körper erhielt das Recht, Einheimische und Fremde als
ıatten einzuführen. Diese mussten die Höhle längere Zeit be-
hen, damit man sich überzeugen konnte, dass die Gesellschaft
ihnen und sie zur Gesellschaft passten. Die ganze Anzahl der
glieder, welche bei Aufhebung der Gesellschaft gerade 100 be-
g, werden wir namentlich aufführen. Bei solcher Vermehrung
Mitglieder aber musste der Gastwirth ein anderes und grösseres
mach von seiner eigenen Wohnung im zweiten Stock einräumen.

und der Grosshändler Biedermann liess auf seine Kosten eine Wand wegnehmen, um das Local noch mehr zu erweitern.

Mit der Zunahme der Gesellschaft wurde auch die Unterhaltung in derselben immer bedeutender. Das Sprichwort sagt zwar: Viel Köpfe, viele Sinne, allein hier war es nicht anzuwenden, hier hatten alle Köpfe nur den einen Zweck: sich zu vergnügen. Um dies Ziel auf alle Arten zu erreichen, musste jedes Mitglied monatlich einen kleinen Beitrag zur Bestreitung der Unterhaltungsmittel zahlen, wodurch eine Kasse gegründet und dem Kalifen zu Ehren der rothe Fond benannt wurde. Hievon beschaffte man ein Pianoforte, gute Beleuchtung, eine schwarze Tafel zu allwöchentlichen Bekanntmachungen und ein paar Schränke für Scripturen und Musikalien. Auch steuerte man zu wohlthätigen Zwecken und nicht selten zu aussergewöhnlichen Tafelfreuden.

Lediglich für die Ludlamiten erschienen 5 geschriebene Blätter, als: „die Trattnerhof-Zeitung“, so benannt, weil der Kalif im Trattnerhofe wohnte; „fliegende Blätter für Magen und Herz“; „der Wächter“; „der Kellersitzer“ und „die Wische“. Die „Trattnerhof-Zeitung“ war die Schmeichlerin des Kalifen, da sie immer (versteht sich in ironischer Weise) sich zu seinen Gunsten aussprach. Die „fliegenden Blätter“ redigirte Lembert und entfaltete darin so viel Witz, dass man den sonst etwas trockenen Schriftsteller darin gar nicht erkannte. In den „Wächter“ und „Kellersitzer“ schrieben Ignaz Jeiteles und Saphir mit der ganzen Schärfe ihres Witzes und ihrer unversiegbaren Laune über alle Gesellschaftszustände, und führten einen der geistreichsten humoristischen Kämpfe gegeneinander. Castelli redigirte die „Wische“ und legte darin seine Spässe nieder.

Die bedeutendsten Vorkommnisse in Ludlam wurden gewöhnlich bildlich dargestellt, und Eugen von Stubenrauch, welcher in der Darstellung treffender Caricaturen ein ausgezeichnetes Talent besass, beschäftigte sich damit.

Auf verschiedene „Gebräuche im Ludlam“ übergehend, theilt uns Castelli Folgendes mit: Wenn Jemand von einem Mitgliede in die Ludlamsgesellschaft eingeführt wurde, einige Zeit sich daselbst eingefunden und bewiesen hatte, dass er fähig sei durch seinen Beitritt das Vergnügen der Gesellschaft zu vermehren, so ward sein Name auf die schwarze Tafel geschrieben und er von nun an als wirklicher Schatten betrachtet. War dann in einiger Zeit von keinem Mitgliede gegen ihn etwas einzuwenden, so wurde zu seiner Aufnahme geschritten und der Abend hierzu festgesetzt. An diesem Abende nun musste er zuerst eine Prüfung bestehen, und zwar aus der Ludlamsgeschichte, den Ludlamsfinanzen, und aus der Frivolitätswissenschaft. Die Gesellschaft hatte hierzu drei Professoren ernannt.

Um diese Prüfungen zu bestehen, war dem Neophiten erlaubt, sich an ältere Mitglieder zu wenden, dass sie ihm bei der Prüfung die Antworten soufflirten. Hier ein Beispiel einer solchen Prüfung.

Der Aufzunehmende wird von dem Kalifen vorgerufen und die Professoren werden ersucht, die Prüfung zu beginnen. Der betreffende Schatten setzt sich zu seinen bestochenen, einflüsternden Freunden.

Professor der Geschichte: Was wissen Sie von der Ludlamsgeschichte? Schatten: Ich weiss gar nichts! Pr.: Gut geantwortet: dann sind Sie so gescheidt wie die übrigen Ludlamiten, denn der Weiseste ist der, welcher weiss, dass er nichts weiss. Alle Ludlamiten: Bravo! Bravissimo! Pr.: Warum heisst denn dieser Ort die Ludlamshöhle? Sch.: Weil man ihm diesen Namen gegeben hat. Pr.: Vortrefflich! Allein man muss doch einen Grund dazu gehabt haben? Sch.: In Ludlam hat man nie einen Grund. Pr.: Sie sind schon sehr tief eingeweiht in die Geheimnisse des Ludlam. (Zu der Gesellschaft:) Ich gebe diesem Aspiranten die erste Classe mit Vorzug, da er ohne Beihilfe so vortrefflich geantwortet hat. Kalif: Fahren Sie fort, Herr Professor der Finanzen. Pr. d. F.: Sagen Sie mir, was verstehen Sie unter dem rothen Fond? Sch.: Ich verstehe darunter gar nichts, weil nichts darin ist. Pr.: Recht! Es hätte aber doch etwas darin sein können, warum ist nun weniger darin? Der Schatten weiss nicht zu antworten und sieht seine Freunde an, welche ihm einflüstern: weil der Kalif 2 Gulden gestohlen hat, was der Schatten laut sagt. Pr.: Sehr brav! Auf welche, seiner würdige Art hat aber der Kalif diese 2 Gulden gestohlen? Sch.: Er bedurfte eines Papiers zu anderen Zwecken, vergriff sich, und verwandte dazu eine Zweigulden-Banknote. Pr.: Hat er aber diese zurückersetzt? Sch.: Nein, Ludlams Kalif ist unersetzbar. Alle Ludlamiten: Bravo! Bravissimo. Pr.: Ebenfalls erste Classe mit Vorzug.

Die Prüfung in der Frivolitätswissenschaft ist selbstverständlich nicht zur Veröffentlichung geeignet.

Hatte der Aspirant nun seine Prüfung gut bestanden (das Gegentheil ereignete sich nie), so wurde zur Aufnahme geschritten. Alle Ludlamiten mussten ihre Köpfe in die Hände stützen, welche auf dem Tische ruhten, und fünf Minuten darüber nachdenken, welcher Name dem Aufzunehmenden beizulegen sei. Hatte dann Jeder seine Meinung hierüber gesagt, so wurde durch Stimmenmehrheit der Name gewählt, welcher zu den Eigenschaften des Aspiranten am besten passte, dann wurde ihm das Aufnahmelied gesungen, endlich sein Wohlsein getrunken, und er war nun ein Ludlamite.

Ueberstürzte sich Jemand im Sprechen, sprach er Unsinn, oder stockte er auch nur in der Rede, so stand der Chorführer, der Hofschauspieler Anschütz, und mit ihm alle Ludlamiten auf, und

auf ein von ihm gegebenes Zeichen declamirte die ganze Gesellschaft nach dem von ihm vorgezeichneten Tacte die Worte: „O Hansewurste! Hansewurste! Du dummer Mensch, was sprichst Du da?“ Dieser Chorus wurde so gleichstimmig in Ton und Fall, mit solchem Pathos, und besonders die vier letzten Worte so blitzzackig declamirt, dass ihn selbst Ur-Ludlamiten, welche ihn doch schon mehrere hundert Mal gehört hatten, noch immer nicht ohne Lachen vernehmen konnten.

Das Zeichen des Beifalls, welches einem Aufsatz oder Vortrag folgte, bestand darin, dass einer der Ludlamiten aufstand und langsam zählte: 1, 2, 3, worauf alle übrigen ein Hurrah ausstiessen, auch zwei- bis dreimal, aber immer geschwinder wiederholt. Zum Zeichen des Missfallens stiessen die Ludlamiten einen trompetenähnlichen Ton aus.

Verreiste einer der Ludlamiten, so wurde ihm ein Pass ausgestellt, welcher stets auf einer Speisekarte geschrieben und statt mit Sand mit Pfeffer bestreut sein musste, damit beim Vorzeichen desselben es auswärtigen Mitgliedern gleich beim Geruch in die Nase steige, dass ein Bruder erscheine. Die auf der Speisekarte verzeichneten Namen der Speisen dienten dazu, um durch Zusätze, Abkürzungen, Einschiebsel u. s. w. die Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten des Reisenden anzugeben. Welcher Unsinn dabei zu Tage kam, bedarf keiner Auseinandersetzung. Am Vorabend der Abreise wurde auch ein Abschiedslied gesungen.

Drohte irgend ein Gespräch zu hitzig oder gar beleidigend zu werden, oder fing Jemand von Politik oder Handel an zu reden, so wurde sofort ein allgemeiner Chor angestimmt, welcher dem Gespräch ein Ende machte. Dieser von Moscheles componirte, höchst unsinnige, aber stets auf der Stelle seinen Zweck erreichende Chor lautete:

Schdad! Schdad! Schdad!
Sans me still von Dispotirowad!
Schwätzet nicht gar so viel,
Traut nicht dem Zungenspiel,
Wudidlhe! Wudidlhe! Wudidlhe!

Wurde dem Kalifen ein Vivat gebracht, so musste immer statt „Heil dem Kalifen“ — „Heu dem Kalifen“ geschrien werden.

Der Ludlam hatte auch seinen eigenen Wahlspruch und eigenes Paladium. Der Wahlspruch lautete: Erleichterung des Magens (wofür man einen derberen Ausdruck gebrauchte) ist das Höchste. — und das Palladium bestand aus einem hölzernen Figürchen, welches dem Kalifen sehr ähnelte und immer in der Mitte über dem Tische aufgehängt wurde, wenn der Kalif nicht zugegen war.

Auch ihren eigenen Kalender besassen die Ludlamiten. Der von Stubenrauch angefertigte und gleich den Landkarten auf Leinwand gezogene war ein Meisterstück von Humor. Er hatte 16 Rundgemälde, von denen 12 den Zodiacus Ludlamiticus — meist Gesichter von Mitgliedern — und 4 Utensilien vorstellten, als Zeitungen, Bierhumpen, Brod, Weinflaschen, Nachtmützen, Punschingredienzen, Larven, Schwerter, Fahnen, Pfeifen, Musikalien, Fidibus, Ballotirkugeln u. s. f. Die Monate hiessen: Mutter, Höhle, Kalif, Vice, Ex, Zote, Infant, Wächter, Kellersitzer, Hogarth, Improvisator, Punschessenzen. Alle Tage hatten Namen und jeder Name seine eigene Beziehung auf die Gesellschaft, deren Erklärung zu weit führen würde. Die beweglichen Festtage waren: Wenn der Kalif kommt: wenn ein Körper gewählt wird: wenn ein Ludlamit scheidet. Die vier Quatember: Wenn Henricus (Lembert) ein neues Stück schreibt; wenn Rauchmar einen guten Gedanken hat: wenn Roller (Jeitteles) etwas explicirt: wenn Saphir ein Stück von Bäuerle recensirt. Gerichtstage: wenn Einer etwas anstellt. Neumond: wenn der rothe Moor eintritt: das erste Viertel: wenn er ein Glas getrunken; Vollmond: wenn er total besoffen ist: das Viertel: wenn er der Letzte fortgeht. Finsternisse ereigneten sich täglich — in den Beuteln der Ludlamiten, die grösste sichtbare Finsternis aber war im Kopfe des Kalifen. In der Zeitrechnung galten alle wichtigen und komischen Ludlamsereignisse als Anknüpfung. Ferner waren Märkte bestimmt, Sanitätsvorschriften, Bauernregeln gegeben, auch eine Tabelle zur Berichtigung der Uhren und des Ganges der Ludlamsposten.

Wir kommen nun zur namentlichen Aufführung der Ludlamiten, den Kalifen nicht noch einmal erwähnend.

„Roller der Unbegreifliche“: Ignatz Jeitteles, Kaufmann. „Geist vom Hafnerberg“: der damalige Hofschauspieler und Theaterdichter Töpfer. „Greif von am Katzendarm“: Rechnungsrath Hauschka. „*Salami dei Sardelle, conte di Salada, principe di Reforsco*“: Krug von Nidda, ehemaliger Geschäftsführer eines Grosshandlungshauses. „*Glazo Barbirmidi Lanzetta*“: Alois Jeitteles, Doctor der Medicin. „Saphokles der Istrianer“: Grillparzer. „Nils das Nordenkind“: Nicolai Fürst, Professor der dänischen Sprache. „Lord Plantel Plauting“: Christian Kuffner, Hofsecretär und bekannter Uebersetzer des Plautus. „Sansmestill von Disputirowat“: Deinhardstein. „Cif Charon der Hählenzote“: Castelli, bei den Ludlamiten Professor der Frivolitätswissenschaft. „*Ting tang ping pung pang paff*“: Gschladt. „Hochholz von St. Blasius“: Sellner, Hofmusikus. „Henricus auf der Gassen und am Fenster“: Lembert, Hofschauspieler. „Sedl von Latscheck“: Sedlatscheck, Flötist. „Tasto der Kälberfuss“: Moscheles. „Blümlein der Alleser“: Karl Blum. „Bocko der Hühnerschicker“: Baron von Lannoy. „Dirndl von Gschwindli“: der Professor und Geschichtschreiber Julius Schneller. „Faifer von Faifersberg“: Karl Winkler

(pseudonym Theodor Hell). „Niederisky Starost Pomeranzky d'Austria": Nauwerk, Handlungsreisender. „Don Lemmos Santos y Templos": der preussische Hofschauspieler Lemm. „Columbus Turturella": der Dichter Baron Zedlitz. „Voran der Geharnischte": Friedrich Rückert. „Thiodolf der Dalekarlier": Atterbom, Dichter und Erzieher des Königs von Schweden. „Zweipfiff der Sicilianer": Gabriel Seidl. „Traubinger á Codexi": der Historiker Graf Mailath. „Gutauch mit dem grünen Mantel": Baron Schlechta. „Witzbold der Rebeller": Saphir. „Agathus der Zieltreffer, Edler von Samiel": Carl Maria von Weber. „Maledünntus Wagner der Weberjunge": der Componist Benedikt. „Hudltei, Schirmherr der Abruzzen": Holtei. „Notarsch Sakramonsky": Capellmeister Gyrowetz. „Pipo Canastro": der Grosshändler Josef Biedermann. „Mussi Bartel": Samuel Biedermann, des Vorigen Bruder. „Armandus Cantor": der Opernsänger Stürmer. „Rossini von Nowogrod": Capellmeister Bierey. „Hokuspokus Jodl": Dr. Joel. „Sie Mann Er Weib": Kaufmann Semmler. „*As major Es minor*": Hofkapellmeister Assmeyer. „Lear der Neuwieder": Hofschauspieler Anschütz. „Punjavaz Osfagott mit dem Montelkragen und dem Mantelkrogen": General Marsano. „Friedel Küffner": Herr von Holbein. „Laritaferl Optikus": ein Herr Rosenbaum. „Tanderlan Bassa von Mondschein, Punscheffendi": Buchhändler Tendler. „Grazius Advo-Kater an der Mur": Advokat Pachler in Gratz, wo er eine Filial-Ludlamshöhle stiftete, die aber nur kurze Zeit bestand. „Antenbrenner an der Spree": Bethmann, Unternehmer des Königsstädter-Theaters in Berlin. „Potz Hunderttausend Plumper": Sichrovsky, Generalsekretär der Nordbahn. „Argantir Abdallah von Ararat": Bergreen, Prediger der englischen Gesandtschaft in Constantinopel. „Zimmetreis der Süd-Slawack": Dekorationsmaler Sachetti. „Discantino der Biermane": Universitätspedell Tietze. „Monocord der Tongrübler": Chladni, Professor der Akustik. „Peter der Grantige": Dichter Halirsch. „Chevalier Molineur": Lieutenant Müllersheim. „Fidelio Göd von Cremona": Kaufmann Fiedler in Prag. „Spassmelino der kleine Bandit": ein Beamter Namens Mellini. „Tacitus Lachelberger": Eugen von Stubenrauch. „Mai guter Kaskatelli": Kaufmann Kaskel in Dresden. „Julius Solar der Berliner": Habermuss, ehem. Director des Berliner Taubstummen-Instituts. „Muzius der Pfeifensklave": Hauptmann Stierle-Holzmeister. „Reinecke von Passau": ein Beamter Namens Fuchs, bürtig von Passau. „Tenorisso Bindermesser": der Tenorist Binder. „Der ewige Schatten": der Grosshändler Haussareck. „Hadschi Bion von Wudidlhe": ein Herr Schimmer. „Junker Stilling der Ballwächter": Schauspieler Wallbach. „Kessel der schwarze Sieger": Hofschauspieler Kette; „Essfürsechs": ein wallachischer Graf Balez. „Innocenz Stiernit": Theaterdirektor Stöger in Prag. „Woiwod Didelot": Schauspieler

Wilde. „Vetter Lerchenhain": Kaufmann Seiffert in Leipzig. „Spreesprung der Kühne": Rellstab. „Pontifex der Vogelsteller": Schauspieldirektor Kumorsky. „Zirpzirp der Arianer": Sänger Grill. „Zwikobacko der muntere Seifensieder": ein Herr Czerkowitz. „Domwiesel der Eiltrichter": Literat Kuppelwieser. „Tristan Abreisky": ein Herr Hartwig aus Dresden. „Harpun der Robbe": Professor Giesecke zu Dublin. „*Don Tarar di Palmira*": Hofkapellmeister Salieri. „*Geschwindfortino da Pestilenza*": ein Herr Koppmann. „*Kekulus Naso*": Schauspieler Küstner. „Müller von Führweg": Deinhardsteins Bruder. Offizier. „Flautrowersch der Prügelbeisser": Flötist Keller. „Schach Bär der Seltene": ein Herr Petz. „*Vilar Umo Capodastro*": der Guitarren-Virtuos Giuliani. „Barbolini": der Jurist Puffendorf. „*Lidel de Bassano*": der Sänger Götz. „Van der Gumpendorf": der Dichter und Censor Rupprecht. „*Mirsa Abdul Hassan Temperent Chan*": der Hofschauspieler und Dichter Ziegler. „*Cubus* der Rübenzähler": Componist Würstel. „Der neue Jephta": Musikus Blahetka. „*Don el Lessly*": ein Herr Lessmann in Mailand. „Woiwod Dideldi": ein Herr Weld aus Petersburg. „Markäse *Fromaggio*": die Kaufleute Limburger und Frosch. „Blut von Sühne": der Schriftsteller Lewald. „Leinewand von Zweifelsburg": ein Herr Worbs aus London. „Sosopassabel": ein Herr Blanchard aus Berlin. „*Sebastiano da Solfeggio*": der Sänger Mosevius. Ausser diesen waren auch der Dichter Heigl, Hofrath Hohler und einige Andere, deren Namen Castelli nicht erinnerlich, Ludlamiten.

Die Ludlamsgesänge bestanden aus Chören und Liedern. Die Chöre wurden Anfangs von den vier Sängern, welche die Capelle bildeten, später aber, wenn sie besser bekannt waren, von der ganzen Gesellschaft gesungen. Die Lieder trug zuerst gewöhnlich der Componist, später einer der Capellmeister vor. Diese waren auf einzelne Zustände oder Mitglieder an Ort und Stelle gedichtet und in Musik gesetzt, und gelangten jedesmal zu Ende des Abends zum Vortrag. Castelli hat die Titel derselben und auch den vollständigen Text etlicher mitgetheilt (s. Mem. II. 211 bis 221).

Litterarische Aufsätze, lediglich für die Gesellschaft verfasst, erschienen in Menge, nicht blos in den Ludlamsblättern, sondern auch selbständig, und wurden gewöhnlich am Sonnabend vorgelesen, so weit dies die grosse Anzahl gestattete. In Hinblick auf die Schriftsteller, welche Mitglieder der Gesellschaft waren, bedarf es keiner Frage, dass jene Aufsätze weder des Witzes noch des Geistes ermangelten. Dass viel Zweideutiges und Zotiges, wie auch in der Conversation, mit unterlief, wird nicht geleugnet. Prüderie gab es im Ludlam keine. Alles erhielt Beifall, nur nicht das Langweilige. Streng verboten war übrigens Schriften, Gesänge, Abbildungen u. s. w. mit nach Hause zu nehmen und Fremden mitzutheilen. Josef Biedermann, der hiegegen gefehlt, wurde am hellen

Tage von der Börse abgeholt, gefesselt nach der Ludlamshöhle transportirt und dort bis zum Abend eingesperrt. Die strengste Strafe, welche die Gesellschaft festgesetzt, erlitt nur ein einziges Mitglied. Es hatte das grösste Verbrechen begangen, nämlich auf den Ludlam geschimpft, und er wurde deshalb „geopfert", das heisst, sein Ludlams-Name wurde mit schwarzer Tinte auf rothes Papier geschrieben und so verbrannt, er selber aber zum Schatten degradirt.

Durch acht Jahre hatten die Ludlamiten unangefochten ihren höhern Blödsinn und nichts weiter gepflogen, als dem damaligen Chef der Wiener Polizei, Hofrath Persa, einfiel, in dieser Gesellschaft eine verschleiert politische, mithin staatsgefährliche zu wittern. In der Nacht vom 26. zum 27. April 1826 wurde das Versammlungslocal plötzlich durch Polizeibeamte visitirt, Papiere, Bilder, Tabakspfeifen, Porträts, die grosse schwarze Tafel, kurz Alles, was man vorfand, hinweggetragen, und nächsten Tags die Untersuchung gegen alle Mitglieder, welche man besonders verdächtig hielt, eingeleitet. Obschon nun die hiermit betrauten Beamten bald einsahen, dass ihr Chef eine grenzenlose Dummheit begangen, welche jede, die jemals im Ludlam vorgekommen, noch übertraf, wurden doch die Untersuchungsacten der Landesregierung überschickt, und bei dieser der Antrag auf Confiscation der Gesellschaftspapiere und des Gesellschaftsvermögens (300 Gulden) gestellt, ingleichen auf Geld- oder Gefängnisstrafe für die bedeutenderen Mitglieder. Bei den Räthen der Landesregierung herrschte indess mehr gesunder Verstand: sie erklärten, dass hier das Einschreiten der Polizei am unrechten Orte gewesen sei, befahlen die Rückgabe der Scripturen, Utensilien und des Geldes, liessen jedoch verschiedene frivole Aufsätze und Bilder vernichten, und bedeuteten der Gesellschaft, dass sie sich selbst sofort aufzulösen habe, was natürlich geschah: ich sage natürlich, denn Castelli betont es, dass seine Pappenheimer keine Gelegenheit vorbeigelassen hätten, um Beweise ihrer Liebe und Achtung für ihren Kaiser und ihr Vaterland zu geben.

X.

Die Grüne Insel in Wien.

Neun und zwanzig Jahre vergingen nach der Auflösung der **Ludlamiten**, ehe in der österreichischen Hauptstadt eine neue komische Gesellschaft entstand, welche es verdient, in einer geschichtlichen Darstellung wie der unsrigen eine aparte Stätte zu finden. Es ist der noch heute bestehende Club der „Ritter von der Grünen Insel".

Die Anfänge dieser Gesellschaft fallen jedoch bereits in das Jahr 1849, wo der am 7. November 1874 verstorbene Theaterdichter **Friedrich Kaiser** in Wien einen Verein in's Leben rief, der bald in des Gründers Privatwohnung, bald in einem Gasthause der Leopoldstadt zu heiterem Treiben, und namentlich vorübergehend die Schrecken des damaligen Belagerungszustandes zu vergessen, wie auch den schweigsam gewordenen Musen zu huldigen, regelmässig einmal in der Woche zusammentrat. Auch Damen war dieser Kreis geöffnet, der sich aber in Folge der Alles mit Misstrauen beobachtenden Reaction schnell wieder auflöste.

Da wollte es endlich der Zufall, dass sich am Abend des 15. Februar 1855 ausser Friedrich Kaiser noch sieben andere Männer, darunter der Dichter **August Frankl**, der Redacteur **Franz Böhringer**, die Schauspieler **Braunmüller**, **Michaelis** und **Sulzer** und zuletzt **Friedrich Castelli** in der Weinstube des Heiligenkreuzerhofs zusammentrafen. Kaiser aber befand sich durch den günstigen Erfolg einer seiner Possen in so ausgelassener Stimmung, dass sich seine Freunde unwiderstehlich davon hingerissen fühlten und den Schauspieler Braunmüller den Vorschlag machen liess, eine Gesellschaft zu gründen, die sich allwöchentlich in jenem Weinlocale zu einem aussergewöhnlich vergnügten Abend versammeln solle. Jeder war damit einverstanden, und auf Castelli's Vorschlag wählte man für die neue, flugs entstandene Gesellschaft die schon 1849/50 beliebte parodirende Ritterform. Rasch wurden auch die Satzungen entworfen, welche jedoch noch nicht jener Verfassung glichen, welche Kaiser später ausarbeitete und die nach der 1867 im Auftrage der Gesellschaft durch ihren Chronisten den Freiherrn von **Päumann** vorgenommenen Revision noch gegenwärtig in Kraft ist. Noch denselben Abend wurde Kaiser zum **Grossmeister** mit dem Beinamen Friedrich, Castelli zum Gross-Prior mit dem Beinamen Candidus, Braunmüller zum Marschalk mit dem Ritternamen Cunibert der Ungeschminkte, und Michaelis zum Ceremonienmeister, benannt Otto von der Flüe, gewählt. Die Andern theilten sich in die übrigen Würden.

Bald reichten die beschränkten Räumlichkeiten des Heiligenkreuzerhofes für die sich mehrenden Mitglieder nicht mehr aus, und man übersiedelte in das Gasthaus „zur Kaiserkrone“ in der Leopoldstadt, wo sich die Gesellschaft mit Rücksicht auf die Oertlichkeit an der Donau zuerst den Namen „Grüne Insel“ beilegte. Hier in der Kaiserkrone entstanden auch ein „Ritter Minnesänger“, „Saitenspieler“ und „Schalksnarren“, ebenso ein „Burggeist“, und hier einigte man sich ferner über die Einführung eines bestimmten Bundesliedes, welches „Wendelin von Höllenstein“, August Frankl, nicht gerade mit sonderlichem Witz dichtete und Ritter Cuno, der damalige Capellmeister am Carltheater C. J. Stenzl in Musik setzte. Hier wurde sodann die Inseljustiz durch Errichtung eines Burgverliesses gesichert und ausserdem beschlossen, nicht blos lächerliche Capitel, sondern bei besonderen Gelegenheiten auch ernste Versammlungen abzuhalten. Eine Schillerfeier, welche jährlich wiederkehrte, machte mit letzteren den Anfang. Der Versuch der Einführung eines „Damen-Capitels“ fiel hingegen so unglücklich aus, dass beinahe ein Jahrzehnt vergehen musste, ehe man sich wieder zur Heranziehung des weiblichen Geschlechts ermuthigt fühlte.

In der „Kaiserkrone“ war aber das Verbleiben der Insel auch nur ein kurzes. Noch im Herbste des Stiftungsjahres etablirte sie sich in der innern Stadt und zwar in dem allgemein bekannten Wirthshause „zum Lothringer“ (Kohlmarkt 24), woselbst vornehmlich dem Burgverliess eine genügende Erweiterung und qualvollere Ausstattung zu Theil ward. Die Nähe der beiden Hoftheater erwies sich übrigens der Verlegung sehr günstig, indem sie u. A. eine stattliche Reihe von Schauspielern, Sängern und mit diesen verkehrenden Dichtern, Musikern und Journalisten der Gesellschaft als neue Kräfte zuführte, obschon wir in dem Rufe der Insel die Hauptzugkraft derselben zu erkennen haben.

Inzwischen hatte ihr die Polizeibehörde wie früher der Ludlamshöhle eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Man witterte hinter der Eigenthümlichkeit ihrer närrischen Gebräuche und Satzungen freimaurerische Tendenzen, wozu nicht wenig ihr Wahlspruch: „Im Namen der Dreieinigkeit, der Freundschaft, Kunst und Menschlichkeit“ beitrug; namentlich erschienen Freundschaft und Menschlichkeit der Polizeibehörde als sehr verdächtige Dinge. Der Dichter Kaiser und einige andere Mitglieder wurden deshalb vor den Polizeirath von Felsenthal gefordert, um über alles Zweifelhafte Aufschluss zu geben. Ersterer verbürgte sich zugleich mit seinem Ehrenworte, dass in der Gesellschaft nichts vorkommen dürfe, was gegen den Staat, die Kirche und die öffentliche Sitte verstosse, wovon sich ja auch ein Commissar allwöchentlich persönlich überzeugen könne. Letzteres lehnte aber Herr von Felsenthal mit der Bemerkung ab, dass, wenn er wissen wolle, was in der Insel getrieben würde, er dies erfahren könne, und wenn die

Gesellschaft auch nur drei Mitglieder zähle: ein Hinweis auf die Allwissenheit der Polizei, welcher die Vernehmung doch widersprach. und zugleich eine nichts weniger als schmeichelhafte Hindeutung auf die Vorstellung, die sich der genannte Polizeirath von dem Character der Inselmitglieder machte und energische Abfertigung verdient hätte. Kaiser und Genossen scheinen indess schon damit zufrieden gewesen zu sein, dass sie nicht die volle Ungnade der Polizei davon trugen.

Hier in der „Lotharinger Burg" erfolgte nun auch die Gründung eines Amtsblattes unter der Redaction des Schalksnarren und Comthurs „Traun des Schwermüthigen", im alltäglichen Leben Moritz Grandjean genannt, von Beruf Literat. Man rühmt die witzsprudelnde Weise seines Blattes und ihn selber auch als den Schöpfer einer Amtssprache, zusammengesetzt aus sehr gewagten Wortspielen, auf wienerisch „Eidaxeln" genannt. Ferner wurde (1856) eine laufende Chronik in taumelnden Versen angelegt, Capitel-Bücher, ein Archiv und ein Schatz, auch eine Galerie der Caricatur-Bildnisse der Inselbräder errichtet, und zur äusseren Anerkennung besonderer Verdienste um den höheren Blödsinn ein Decorationswesen eingeführt, dessen verschiedene Abzeichen der Comthur „Eberhard der Schreihals", gewöhnlichen Menschenkindern als der Juwelier und Goldschmied Heinrich Starke bekannt, in seiner Werkstätte unentgeltlich anfertigen liess. Einen zeitweisen Verlust erlitt die Gesellschaft in diesem Jahre dadurch, dass Wendelin von Höllenstein sich auf einige Monate nach Jerusalem begab, um dort eine Kleinkinder-Bewahranstalt zu errichten. Die Inselbewohner statteten ihn mit einem Gulden in Silber aus, um dafür in der h. Grabeskirche zum Gedeihen und Frommen der Lotharinger Burg eine Messe lesen zu lassen. Gleichzeitig hatte er dem österreichischen Consul in Jerusalem, dem Grafen Pizzamano († 1860) auf dessen besonderen Wunsch und ebenso dem Gouverneur von Damascus, Hussein Pascha, das Diplom als Ehrenritter der Insel zu überbringen.

Im December begannen auch die seither jährlich wiederholten Weihnachts-Capitel, die neben der Erheiterung den Zweck hatten, arme Künstler und Schriftsteller zu unterstützen, abgesehen von den Spenden für den Schillerfond und sonstige humanitäre Institutionen.

Ein besonderes Ereigniss des Jahres 1857 war das in der Burg zu Ehren Castelli's veranstaltete „Bauern-Capitel", das sich bis 1862 wiederholte. Beachtenswerther aber und frei von allen Zuthaten des Unsinns waren die Gedenktage zu Ehren Mozarts, Schuberts und Lessings. Dagegen feierte die Gesellschaft in der Fastenzeit 1858 einen höchst originell ersonnenen Narrenabend mit obligatem Puppenspiel und einem costümirten Octett, zu welchem der fahrende Ritter „Knauf", Capellmeister Franz Suppé, die

Musik zusammengesetzt hatte. Am 28. Februar 1859 fand das erste „heimliche Vehmgericht" statt, von welchem indess Niemand etwas rechtes zu berichten vermag, weil es in fast völliger Finsterniss vor sich ging. Der am 8. November desselben Jahres zur Schillerfeier angeordnete Fackelzug war für die Insel insofern von Wichtigkeit, als sie zum ersten Mal seit ihrem Bestehen Gelegenheit nahm, sich öffentlich mit allem äusseren Narrenpomp vorzuführen. Sämmtliche Ritter reihten sich unter Anführung ihres Grossmeisters und unter Vorantragung eines eigenen, eben angefertigten grünen Banners dem Festzuge an.

Wie vortrefflich die Gesellschaft, ängstlich jedes politische Ferment von ihrem Körper fernhaltend, was für Manchen eine gewisse Langweiligkeit bewirkt haben und für sein Ausscheiden bestimmend gewesen sein mag, bei Hofe angeschrieben war, bewiesen die öfteren Einladungen der Erzherzogin Marie als Schutzpatronin des Josef-Kinderspitals, im Theater an der Wien Akademien zum Besten dieses Instituts zu veranstalten. Selbstverständlich leisteten die Ritter Folge und erzielten mittelst der Entfaltung ihrer reichen Kräfte auf allen Gebieten der Kunst sehr günstige finanzielle Ergebnisse.

Die bedeutendste That der Insel unter der Regierung ihres ersten Grossmeisters war aber jedenfalls die von ihr 1860 an den Reichsrath veranlasste Petition der Künstler, den Bewegungen der Kunst auf allen Gebieten zu einer grösseren Freiheit denn seither zu verhelfen, und sie von Staatswegen durch eine bestimmte Summe jährlich zu fördern. Man wird sich vielleicht erinnern, dass diese Petition den Reichsrath bestimmte, vom Jahre 1863 ab ursprünglich eine Summe von 25,000 Fl., dann von 10—15,000 in das Budget des Cultusministeriums einzustellen.

Ein weiterer Anlass in die Oeffentlichkeit zu treten war das grossartige Maskenfest, betitelt: „Der Wiener Humor in verschiedenen Jahrhunderten", das auf Anregung und unter hervorragender Betheiligung der Insel von sämmtlichen Wiener Künstlervereinen am 20. Februar 1862 im Theater zum Besten der durch die Ueberschwemmung am 4. Februar Heimgesuchten abgehalten wurde. Der edle Zweck liess es dabei übersehen, dass mehrere Gruppen des Hauptzuges mit dem Humor im Allgemeinen und dem wienerischen insbesondere nichts zu thun hatten.

Als eine besonders schöne Erinnerung aus der Zeit des ersten Grossmeisters verzeichnet die Chronik der Gesellschaft dann noch die Feier des 70. Geburtstages ihres Ehrencomthurs „Zdenko von Borotin", nämlich des Dichters Franz Grillparzer (15. Januar 1861), bei welcher Gelegenheit Heinrich Laube (Ritter Monaldeschi) einen ausgezeichneten Vortrag über die Bedeutung der „Ahnfrau" für die deutsche Bühne hielt.

Aus uns unbekannten Gründen schied Kaiser noch in demselben Jahre (1861) aus, mit dem wohlverdienten Ruhme, die Gesellschaft zu einem hohen Grade der Blüte gebracht zu haben, und es scheint ein oberhauptloses Interregnum eingetreten zu sein, denn erst am 3. November 1863 ward „Odo der Grausambe", nämlich der Reichsarchiv-Director und Schriftsteller Otto Prechtler, mit den Insignien eines Nachfolgers auf dem Stuhle bekleidet.

Unter ihm fasste die Gesellschaft zum ersten Male wieder den Muth, „edele Frawen und minnigliche Mägduls" auf ihre Burg zu laden und am 8. März 1864 ein sogenanntes Damen-Capitel im Albrecht Dürer-Saal (Mariahilf Gumpendorfer Strasse) zu arrangiren, nachdem man zu der Ueberzeugung gelangt war, dass die Räumlichkeiten der Lotharinger Burg, welche man inzwischen schon einmal mit dem Gasthofe „Kaiserin Elisabeth" in der Weihburggasse auf kurze Zeit vertauscht hatte, zu diesem Behufe nicht ausreichten. Die Anregung aber, die Insel mit der bisher ausgeschlossenen Frauenwelt zu versöhnen, ging von den weiblichen Mitgliedern des „Wiener höfischen Mummenschanzes", d. h. des Hofburg-Theaters aus. Für ihr Benehmen an diesem Abend war ihnen vorgeschrieben worden: 1° Sullt ihr kummen in schlichter Tracht; 2° In Euer Anred ziemt nur das Ihr, gleichart Ihr auch von uns mit Euer Vornamen und mit dem Ihr sullet geheissen werden: 3° Ihr seyend unsere lieben Gäst, und dahero mit verhalten uns zu erlustigen mit ein Vortrag". Das sehr reichhaltige Programm jenes Abends enthält auch einen faxenreichen Ritterschlag, der an dem damaligen Knappen Hatto, dem 1873 verstorbenen Hofopernsänger Dr. Carl Schmidt vollzogen wurde. Den üblichen geistlichen Sermon sprach bei dieser Weihe der Gross-Prior „Fridolin der fromme Knecht", der aller Welt bekannte, schon 1865 dahin geschiedene Hofschauspieler Fritz Beckmann, und er begann ihn mit der würdigen Weise:

„Ein Wort an Dich, zwei an die Bande:
· — · — Mein Sohn!
Man hat zum Ritter Dich geschlagen
Dieweil Du reich bei Trinkgelagen,
An Geist, an Witz, an frommen Sitten —
Drum taugst Du her in unsere Mitten" u. s. w.

Der immer stärkere Anwachs von Mitgliedern zwang die Gesellschaft, sich nach einer geräumigeren und glanzvolleren Localität umzusehen, und deshalb schlug sie am 16. November 1865 ihr Heim in „Daums Bierhalle" in der Jordangasse auf. Alte Liebe zog sie aber sehr bald wieder in die Burg der „Lotharinger" zurück. Es wird als etwas Besonderes hervorgehoben, dass bei Gelegenheit dieser Rückkehr der Schalksnarr das jedenfalls nicht übermässig geistreiche Losungswort: „Rückwärts, Ihr Ritter, das sei unser Vorwärts!" zur Adoption brachte. Erkrankung nöthigte aber „Otto

den Grausamben“ am 21. November 1865 das Regiment niederzulegen und Stuhl und Hammer an den Comthur „Telramund der Faule“, den Componisten Friedrich v. Flotow zu überlassen. Vorher hatten die Ritter noch die Institution eines „Rathes der Alten (Veteranen)“ geschaffen. Ohne diesen sollte kein neues Mitglied aufgenommen und selbst vom Grossmeister keine Verfügung getroffen werden. Ununterbrochene zehnjährige Mitgliedschaft war zum Eintritt in diesen Rath erforderlich. Die Grossmeisterwürde aber wurde auf die Dauer eines Jahres festgesetzt, ohne Wiederwahl auszuschliessen.

Unter Flotow galt das persönliche Erscheinen Alexander Dumas' (père) in der Burg und dessen Aufnahme als Ehrenritter „Paris“ als ein Ereignis. Eine Anzahl Deutscher in Paris hatte daselbst eine „grüne Insel“ nach dem Muster der Wiener gegründet, und Neugierde trieb den berühmten Romancier bei seiner Anwesenheit in der Residenz der Habsburg-Lothringenschen Kaiser, letztere kennen zu lernen. Nach demselben Muster entstanden übrigens ähnliche gesellschaftliche Vereine in Breslau, Brünn, Graz, Klagenfurt, Krems, Leipzig, Nürnberg, Pesth, Prag, Salzburg und in anderen Städten, ohne jedoch zu dem Renommée der Mutter-Insel zu gelangen und ohne ein öffentliches oder geschichtliches Interesse für sich anzuregen. Jetzt, im Frühjahr 1866, beging „Frohwald der Bissige“, ein sonst im Dunkeln gebliebener Beamter Namens Josef Rettinger die Felonie, ohne Vorwissen der Insel eine Imitation derselben unter der Firma „die Ritter vom güldenen Humpen“ im Gasthofe zum grossen Christoph in der Vorstadt Wieden hervorzurufen, welche sich aber stets im besten Einvernehmen mit den Lotharingern zu erhalten wusste.

Flotow verliess seinen Stuhl (6. November 1866) nicht, ohne eine sehr starke Opposition und eine Abnahme der Gesellschaft bis auf 40 Mitglieder zu constatiren. Die Ritter hatten sich im Laufe der Zeit von der ursprünglichen Idee der Stiftung immer weiter entfernt, der zu Tage geförderte Witz und Humor zeigte sich mehr und mehr schaal, wie es nicht anders sein kann, wenn im stetigen Vereinsleben gebildeter Menschen das politische Moment geradezu verpönt ist, und den drohenden Verfall der Insel zu verhindern, glaubte Flotow's Nachfolger, der Schriftsteller Friedrich Uhl („Guntram der Spitznamlose“) Satzungen und Gebräuche reformiren, den Ernst, der in ungebührlicher Weise eingerissen, zurückdrängen und dafür die satirische alle Gebiete des Lebens erfassende Komik einbürgern zu sollen. Nun entstand jedoch sowol in als ausserhalb der Insel eine arge Wühlerei, so dass der drohende Verfall nur ein beschleunigter zu werden schien. Bei dieser Bewandtnis und ausserdem zu einem längern Besuche der Pariser Weltausstellung genöthigt, übertrug Uhl seine närrische Würde an

12. März 1867 an den Historienmaler Eduard Swoboda, genannt „Siegwart der Babylonische“, bis dahin Ceremonienmeister.

Dieser erkannte, dass weder auf dem ziemlich eigenmächtigen Wege Uhls fortgewandelt, noch zu der alten Weise zurückgekehrt werden dürfe. Er berief daher alle Mitglieder und Freunde der Insel zu einer Generalversammlung, in welcher eine Revision aller Satzungen und Bräuche beschlossen wurde, die eine kräftige Regenerirung zu bewirken vermöchte. Aber trotz des energischen Eingreifens Siegwarts ging es weiter abwärts: im Capitel vom 11. Februar 1868 erschienen nur noch 11 Ritter. Und nun beginnt eine Zeit unerquicklicher Verwirrung und Vereinsamung, der man unter andern durch eine bald indess wieder aufgegebene monatliche Wahl der Grossmeister zu steuern hoffte. Aus einer solchen Wahl ging zunächst der Dichter Mosenthal (Tristan der Muthlose) als Beherrscher der Insel hervor. Diesem folgte ohne Besserung der Lage Josef Hellmesberger, Musikdirector der Hofoper (Heinrich der Massive), bis endlich Siegwart der Babylonische zum zweiten Male den Hammer ergriff (Februar 1869) um die in allen Fugen krachende Burg zusammen zu klopfen. Diesmal gelang es ihm auch, obschon dabei so Mancher zur Seite sprang. Auch in einem abermaligen Wechsel der Localität wurde Heil gesucht, doch kehrte man schnell wiederum zur alten Burg zurück. Eine vollkommen neue insulare Aera inaugurirt aber erst und zwar mit der glänzenden Feier des achtzigsten Wiegentestes Grillparzers der Grossmeister Gonzago der Recke (December 1870–1871). Schriftsteller Dr. Alois Boczek.

Bemerkenswerth unter dessen Scepter ist der Beschluss, dass Söhne von Mitgliedern der Insel, welche in der Zeit dieser Mitgliedschaft geboren worden, ohne weiteres „Trossbuben“ der Insel sind, also niemals einer Ballotage sich zu unterwerfen haben. Ferner wurden unter ihm drei Damencapitel, das dritte bis fünfte seit dem Bestande der Gesellschaft, mit günstigem Erfolge abgehalten, und am 23. Januar 1872 ein Trauercapitel zum Gedächtnis des zwei Tage zuvor gestorbenen Dichters Grillparzer. Ausserdem wurde die Insel genöthigt die „Lotharinger Burg“ infolge Kündigung durch den Burgherrn, d. i. Gastwirth für immer zu verlassen (November 1871). Ihr neues Terrain ward der Gasthof zur goldenen Ente in der Schulergasse, alsbald mit dem Namen „Richardsburg“ belehnt.

Von besonderem Glück für die Gesellschaft war die am 27. October 1874 erfolgte Wahl eines neuen Grossmeisters in der Person Carl Schelleins, Vorstands der kaiserlichen Restaurirschule im Belvedere, der schon als Comthur Huysum (1873) für ein gehobenes inneres Leben der Gesellschaft wesentlichst beigetragen haben soll. Unter seiner, wie man rühmt in jeder Hinsicht befähigten, umsichtigen und thatkräftigen Leitung gedieh die Insel

dermassen, dass sich an ihr alle vorangegangenen inneren und äussern Stürme durchaus unschädlich erwiesen.

Wie der Leser sieht, hat die Grüne Insel ein dreissigjähriges Bestehen hinter sich; der ganzen, vollen und echten Komik aber war dort dennoch kein Halbjahr beschieden. Immer haben der Ernst und eine specifisch oesterreichische Loyalität der Inselbevölkerung zu viel Eintrag gethan, und daraus begreift sich, um nochmals daraufhinzuweisen, grossentheils die Unruhe und unaufhörliche Bewegung in dem Bestande der Mitgliederzahl.

Noch ergänze ich, dass die Inselbrüder auch ihre eigenen Lieder besassen. Wer aber lediglich aus Text und Musik derselben einen Schluss auf Geist und Witz dieser komischen Gesellschaft ziehen wollte, würde ihr Unrecht thun. Beides ist in diesen Liedern fast unerlaubt dürftig entwickelt. Am anmuthigsten ist noch der Gesang: „So ein Ritter in's Loch kommt". Der Text, von Josef Weyl, lautet:

Solo: Ein Ritter Frevelndes verbroch,
Chor: O wehe, wehe, wehe!
Solo: Drum schleppet eilig ihn in's Loch.
Chor: (wie vorher).
Last dunsten ihn geraume Zeit
Auf dass in stiller Einsamkeit
Der Pitzel ihm vergehe.
Chor: Weh! dreimal Weh!
Solo: Den Pfaffen sperrt zu ihm hinein.
Chor: O wehe, wehe, wehe!
Solo: Den Arzt ruft, s'wird ihm übel sein.
Chor: (wie vorher).
Im Loch ist's finster, dumpf und still.
Dort mag er einsehn, wenn er will.
Dass ihm sein Recht geschehe.
Chor: (wie oben).

Zum Schluss dieser Skizze lassen wir die gesammte Inselbevölkerung Revue passiren, um die, wenn auch öfter nur für Wien, hervorragendsten Persönlichkeiten sammt ihrem Range in dem komischen Ritterreiche namhaft zu machen, soweit dies im Obigen nicht schon geschehen. Es sind: Rudolf Alt, Landschaftsmaler, (Conrad der Heuler, aufgenommen 1860, Burgnarr 1870, Comthur 1874); Emil v. Arbler, Oberstlieutenant und Flügel-Adjutant des Kaisers (aufgenommen 1879, Ehrenritter); Anton Ascher, Schauspieler (Bothö, 1864 aufgenommen und bald darauf weggeblieben); Graf Anton Auersperg (aufgenommen im April 1876, gestorben 12. September desselben Jahres, Ehrenritter); Bernhard Baumeister, Schauspieler (Ritter Bernhard, 1857 aufgenommen, 1858

weggeblieben), Freiherr v. Baumgartner, Finanzminister und Präsident der Akademie der Wissenschaften (Ehrenritter 1861, gestorben); Carl Breitenfeld, Polizeirath (Götz der Breitspurige, aufgenommen 1875 als Trossbube, dann Burgpfaffe und Rechtsfreund, seit 1879 Vehmrichter); Bogumil Dawison, Schauspieler (Ritter Otello, 1866 Ehrenritter, 1872 gestorben); Otto Dessoff, Hof-Capellmeister (Hyon, aufgenommen 1861, dann weggeblieben); Josef Doppler, Hof-Capellmeister (Tamino, fahrender Ritter, aufgenommen 1864); Josef Traxler, Hofopernsänger (Heo von Wolkersdorf, 1857 aufgenommen, bald weggeblieben, 1878 gestorben). Eduard Ender, Historienmaler (Gambrinus der Schüchterne, 1861 aufgenommen, Burgpfaffe, gestorben); Josef Erl, Hofopernsänger (Raul, Minnesänger, 1856 aufgenommen, bald ausgeblieben, gestorben); Herzog Ernst August II zu Sachsen-Coburg-Gotha (Eckbart v. Kreutzen, Ehren-Comthur, aufgenommen 1858); Leo Friedrich, Hofschauspieler (Fridolin, Burgpfaffe, 1869 aufgenommen); Josef Gall, Redacteur (1863 aufgenommen, Geheimschreiber und Grosssiegelbewahrer, seit 1877 Comthur); Gustav Gaul, Maler (Grazian der Gefeite, aufgenommen 1860, 1869 Drapier, dann weggeblieben); Friederike Gossmann, Hofschauspielerin (Bertha v. Rosenberg, 1858 Burgfrau); Anna Grobecker, Schauspielerin (Anno das Schreiberlein, 1867 Burgfrau); Remi van Haanen, Landschaftsmaler (Remigius der Schöngeist, 1860 aufgenommen, Nuntius der bildenden Kunst und Comthur); Hallenstein, Hofschauspieler (Höllenstein der Schlaraffe, 1872 aufgenommen, Comthur der Declamation); Freiherr Gustav v. Heine (Hilbert, aufgenommen 1860, 1865 Ehrenkanzler); Carl Hoffmann, Schriftsteller (Dankmar v. Wildungen, 1855 aufgenommen, Burggeist, Comthur, Chronist); Hans Hopfen, Schriftsteller (Ilsan, aufgenommen 1865, weggeblieben 1867); Friedrich Horschelt, Maler (Jobst, aufgenommen 1856, gestorben); Theodor v. Karajan, Präsident der Akademie der Wissenschaften (Bruderherz, aufgenommen 1860, 1862 Comthur, 1872 gestorben); Julius Klob, Professor (Vesalius, seit 1873, Comthur); Leopold Kompert, Schriftsteller (Ekhard von Jenseits, seit 1859, ausgetreten 1865); Carl Konradin, Capellmeister (Conradin von der Weiden, fahrenden Ritter, seit 1871); Eduard Kremser, Componist (Greif der Taktlose, aufgenommen 1860, 1873 Comthur der Musik); Carl La Roche, Hofschauspieler (Adalbert von Weissling oder Adalbert der furchtbare, seit 1836, Comthur, 1859 Grossmeister, 1878 Ehren-Grossmeister); Laufbergen, Maler (Hilarius zu Lauffen, seit 1857); Josef Lewinsky, Hofschauspieler (Ubaldo, seit 1858, Comthur); Heinrich v. Littrow, Hafen-Capitain in Fiume (der fliegende Holländer, seit 1857, Ehrenritter); Hermann Manz, Buchhändler (Gutenberg, seit 1879, Ritter, Archivar); Eduard Mauthner, Schriftsteller (Ralf der Aetherische, seit 1855, Burgpfaffe, Prior, 1866 Gross-Prior, seit

1869 ausgeblieben); Angelo Neumann, Hofopernsänger, zur Zeit Director des Prager Landestheaters (Lysiard, 1863 aufgenommen, 1867 ausgeblieben); Adolf Obermüllner, Landschaftsmaler (Fludribus der Alpenfex, Comthur der bildenden Kunst, seit 1875); Ole Bull, Violin-Virtuos (Torghätten, fahrender Ritter, seit 1878); Carl Olschbauer, Vorstand des Wiener Männergesang-Vereins (Hinko der Unverwüstliche, seit 1855, musikalischer Nuntius); Julius Payer, Nordpolfahrer (Amadis von Gallien, seit 1875, Ehrenritter); Johann de Pian, Maler (Pilgram der Mauerbrecher, 1855 Comthur, 1856 gestorben); Josef Rank, Schriftsteller (Dankmar, 1863—1867); Gustav Rasch, Schriftsteller (1877 als fahrender Ritter aufgenommen, gestorben 6. Februar 1878); Julius Romano, Architekt (Rinaldo von Rinsal, 1856—1858); Sallmayer, Buchhändler (Burger Eginhart, 1856, todt); Hyppolit Schauffert, Dichter (Falkenstein, aufgenommen 1868, Ehrenritter, gestorben 1872); Carl v. Scherzer, Ministerialrath und oesterreichischer General-Consul in Genua (seit 1860, Ehrenritter); Emil Schindler, Landschaftsmaler (Hans Hemling, seit 1869, ausgeblieben seit 1874); Julius Alexander Schindler, Mitglied des Reichsraths (Heribert, Rechtsfreund der Insel, seit 1860, 1865 weggeblieben); Anton v. Schrötter, Generalsecretär der Akademie der Wissenschaften (Paracelsus, 1860 aufgenommen, 1862 Comthur, jetzt todt; Leopold v. Schrötter, Professor (Aëtius der Blinde, 1869 aufgenommen, 1871 Comthur und Burgarzt); Adolf Sonnenthal, Hofschauspieler (Harald, 1857 eingetreten, Comthur, seit 1866 ausgeblieben); Freiherr v. Stift, Schriftsteller (Erwin, seit 1860, Burgpfaffe, todt); v. Tschabuschnigg, Reichsrathsmitglied, Justizminister (Till, seit 1860, gestorben 1877); Josef Wagner, Hofschauspieler (Bertram der Redselige, seit 1857, todt); Franz Wallner, Theaterdirector (Pylades, aufgenommen 1858, Ehrenritter, gestorben); Gustav Walter, Hofopernsänger (Steinhauser v. Steinbock, aufgenommen 1860, Comthur, 1865 weggeblieben), Josef Weilen, Schriftsteller (Tantris der Einstige, 1860, Comthur der Literatur, 1867 ausgetreten); Ferdinand Wolf, Secretär der Akademie der Wissenschaften (1860 gestorben); Constantin v. Wurzbach, Regierungsrath (Wallenroth, Comthur, seit 1859); Anton Zampis, Maler (Kuno v. Frauenstein, seit 1857, 1866 weggeblieben).

Insgesammt hat die Insel vom Tage ihrer Gründung an bis zur Gegenwart ungefähr 300 Mitglieder gezählt. Davon sind gestorben an 130, ausgeschieden aber mit oder ohne vorherige Anzeige etwa 100, so dass der Bestand derselben nach den mir zuletzt zugegangenen Mittheilungen zwischen fünfzig und sechzig war[18[illegible]].

XI.

Die Faschingsnarren zu Cöln.

Nachdem im Jahre 1823 die Carnevalsfeier zu Cöln eine neue Gestaltung angenommen hatte, versammelte man sich zu Besprechungen des Arrangements der grossen Faschingszüge in dem in der Sternengasse gelegenen Hause, in welchem der grosse Maler Rubens geboren sein soll und in dem Maria von Medicis ihr Leben beschlossen hat. Hier fand man sich zur Carnevalszeit mit gleichgesinnten Freunden beim Glase Wein zusammen, unterhielt sich über die bevorstehende Haupt- und Staatsaction, die Carnevalsfeier, vernahm die Berichte über den Gang der närrischen Angelegenheiten und sang die für das Fest gedichteten und mit besonderen Melodien versehenen Lieder. Die festordnenden Mitglieder liessen sich die Gelegenheit, ihren Witz und ihre Rednergabe glänzen zu lassen, nicht entgehen. So entstanden allmälig die sogenannten Generalversammlungen, die bei ihrer Begründung nur Mittel zum Zweck waren, bald aber selber Zweck wie der bedeutendste Bestandtheil des Festes wurden. Um die Einheit des Ganzen zu repräsentiren, kam man auf den Vorschlag des General-Majors Freiherrn v. Czettritz überein, in diesen Versammlungen nur zu erscheinen das Haupt geschmückt mit der Narrenkappe, welche die cölnischen Stadtfarben „Weiss" und „Roth" und die Narrenfarben „Gelb" und „Grün" trug, so thatsächlich dem Spruche „gleiche Brüder, gleiche Kappen" huldigend. Ohne die Kopfzierde, die alljährlich eine andere Form annimmt, hat noch jetzt niemand Zutritt zu den Versammlungen der närrischen Carnevalsgesellschaften am ganzen Rhein. Das Interesse an den Versammlungen stieg immer höher und die Zahl der Theilnehmer wuchs mit jedem Jahre, so dass der Saal des Rubens'schen Hauses die Narren alle nicht mehr zu fassen vermochte. Man verschaffte sich ein anderes, geräumigeres Local und zog im Jahre 1829, nachdem von den seither der Narrheit geweihten Räumen feierlich Abschied genommen worden, bei Fackelschein und klingendem Spiel in die neue Narrenhalle ein. Diese Generalversammlungen, kurzweg Comités genannt, finden in einem in carnevalistischer Weise reich decorirten Saale statt. Sie führen den Namen „grosser Rath" und beginnen am Neujahrstage, von wo ab an jedem Sonntage bis Fastnacht eine Sitzung abgehalten wird. Zutritt hat Jedermann, der sich nach Zahlung eines Geldbeitrags von neun Mark, nach Ankauf der Kappe und des Liederbuches, in die Stammliste eintragen lässt. Die Einladungen zu den Sitzungen erfolgen durch witzige, geistreiche und meist in

cölnischer Mundart abgefasste Annoncen in der „Cölnischen Zeitung". Der in der ersten Sitzung gewählte Präsident führt, umgeben von seinem närrischen Rathscollegium, den Vorsitz. In dicht gedrängten Reihen an langen mit Weinflaschen aller Art besetzten Tischen haben die bekappten Vereinsgenossen Platz genommen. Musik und Gesang eröffnet die lustige Sitzung; dann hält der Präsident eine von Humor, Witz und Laune strotzende Eröffnungsrede. Ein in jeder Sitzung besonders ernannter Protokollführer hat die Verpflichtung, das Verhandelte in scherzhafter Weise zu Papier zu bringen, dasselbe in der nächsten Sitzung zu verlesen und alsdann dem Carnevals-Archive einzuverleiben. Nach Verlesung des Protokolls werden die Berichte über die Vorbereitungen zum Feste erstattet, die zur Ausführung gewählten Ideen mitgetheilt und näher besprochen, alsdann erhalten diejenigen Redner, welche sich vorher gemeldet haben, einer nach dem andern das Wort. Die Reden wechseln mit erheiternden Gesängen ab, welche von allen Anwesenden mitgesungen und vom Orchester begleitet werden. Die Zeit der Sitzung wird meist mit den Gesängen und Reden, auch noch durch den feierlichen Empfang Gesandter, durch Verleihung von Orden und Würden, Austheilung von Ehrendiplomen an auswärtige Carnevalsfreunde, meistens Schriftsteller und Gelehrte, ausgefüllt. So ruhig es im Saale ist während der Vorträge, so lebendig geht die Unterhaltung, so laut klingen die Gläser, wenn die Musik spielt oder eine Pause eintritt. Da giebt es ein Winken, ein Gläserklingen, ein allgemeines Zutrinken, keiner ist dem andern fremd,. alle sind unter der Kappe einander gleich, welchen Rang sie auch sonst im Leben einnehmen mögen. Beim Eintritt in den Saal leg jeder seinen Titel ab, er ist für den Präsidenten und für die übrigen Mitglieder nur der „Narr N. N." und mit diesem Ehrentitel wird er auch von dem Präsidenten angeredet.

Wie wohlthätig und die geistigen Fähigkeiten anregend in diesen Versammlungen die Freude wirkt, davon liefert das fast 600 Lieder enthaltende Liederbuch der Gesellschaft den sprechendsten Beweis. Wie viele werden hier zum Lobe der Narrheit begeistert und üben ihre Kraft, die sonst nie das Zucken einer poetischen Ader in sich verspürt haben. O. L. B. Wolff (Briefe, geschrieben auf einer Reise u. s. w.) sagt von diesen Carnevalsliedern: „Sie machen keinen Anspruch auf Poesie und enthalten doch wirklich welche. Eine gesunde, derbe, ungeschminkte Lustigkeit des Volkes, die allgemein vorherrscht, den Geringsten wie den Vornehmsten erfasst und sie in solchen Momenten zu Brüdern macht, ist doch tausendmal mehr werth als alle steifen, gesuchten, antiken oder modernen Mustern nachgebildeten, aufgeblasenen Sentenzen und Reimereien." Die Melodien sind meistentheils originell und allerliebst. Es ist eine Lust, diese Herz und Geist ergreifenden

Weisen von fünfhundert und mehr Kehlen nicht kunstgemäss, aber mit Kraft und Feuer ertönen zu hören.

Nicht minder ergötzlich sind die Vorträge der Redner, die von einer in närrischer Form aufgestellten Tribüne (z. B. in der Form eines Lastkorbes, eines Schaukelpferdes, eines Waschzubers u. s. w.) von den verschiedenartigsten Rednern gehalten werden. Einer entzündet den andern und bald wetteifert eine Menge früher nie geahnter Talente zum Lobe und zum Preise der Narrheit, um dadurch zum Flor des Festes beizutragen. Wer vermag alle die Witzworte und Wortwitze zu behalten, die hier fallen, sich all der komischen Erzählungen, der humoristischen Vorträge, der geistreichen Satiren, Parodien und Travestien zu erinnern, die im Laufe der Zeit hier aufgetischt und mit unendlichem Jubel aufgenommen stets die heiterste Stimmung verbreiteten? Es ist selbstredend, dass die cölnische Mundart, die so manches komische Element in sich schliesst, am häufigsten zu den Vorträgen benutzt wird.

Diese Versammlungen werden übrigens von allen Ständen besucht und selbst die höchsten Civil- und Militärbeamten wohnen denselben bei: ja es haben sogar Fürsten bei ihrer Anwesenheit in der Provinz dieselben mit ihrem Besuche erfreut[19]).

XII.

Der Westchester Hasen- und Hundeclub.

Der Turfismus oder die Pferderenn-Manie, die wie alles Ausländische auch in Deutschland epidemisch geworden, zahllose Hörige und Opfer gefunden, hier auch, wie es scheint, nicht zum Gegenstand erfolgreicher Agitationen der Thierschutzvereine werden will, ich sage, diese in England zur höchsten Entwickelung gelangte Seuche hat in Amerika einen Sport hervorgerufen, den man als Travestie des Turfismus bezeichnen kann, indem man Menschen zutheilt, was eigentlich dem Pferde zufällt, durch den Westchester Hasen- und Hundeclub aber zum Grotesken ausgebildet. Dieser Club veranstaltet allwöchentlich Menschenjagden. Zwei seiner Mitglieder, welche sich durch Schnelligkeit der Füsse und Ortskenntnis auszeichnen, werden als Hasen markirt und tragen auch das Abbild desselben auf ihrer Brust. Ausserdem führen sie ein Säckchen mit Papierschnitzeln bei sich, welche sie während des Laufs ausstreuen, theils um ungefähr den Weg anzugeben, den sie genommen, theils auch um von ihrer Spur abzuführen, doch ebenso, um den Angstschweiss und die Excremente anzudeuten, die ein gehetztes Wild verliert. Diese Schnitzel sind im Sommer weiss, im Winter von

schwarzem und blauem Papier, um auf dem Schnee deutlicher erkannt zu werden. Laute, bellende Zurufe der Menschen-Hunde, nämlich der übrigen Clubmitglieder im entsprechenden Renncostüm, verkünden das Auffinden der Hundespuren. Endlich erschallt das „View holla!“ und dann sind die Hasen in Sicht. Wer einen Hasen aber erfasst, der tritt das nächste Mal als solcher ein und der Hase wird Hund.

Ohnstreitig haben wir hier ein Vergnügen, das entschieden groteskkomisch ist. Es liegt jedoch auch eine gewisse Niedertracht darin, denn bei allem Thun soll der Mensch niemals das roh Thierische repräsentiren wollen und nicht an die absolut verwerfliche Seite der Lust erinnern[191]).

Nicht unerwähnt soll bleiben

XIII. Die Narren-Akademie zu Dülken.

Da es uns aber trotz aller angewandten Mühe nicht gelungen ist, eines ihrer Programme, Diplome, Lieder und dergleichen, welche theils handschriftlich, theils in Einzeldrucken in den antiquarischen Buchhandel gekommen, habhaft zu werden, auch nicht des Werkes: „Weimann's Chronik der berittenen Akademie der Künste und Wissenschaften“ (Crefeld, C. M. Schüller, 2 Bde.), welches angeblich die von uns vermissten Auskünfte hinreichend ersetzen soll, so müssen wir uns hier mit einer blosen Namensanführung begnügen.

Gleich der „Ludlamshöhle“ und der „Grünen Insel“ ist auch die

XIV. Allschlaraffia

auf oesterreichischem Boden entstanden. In den fünfziger Jahren nämlich bildete sich in Prag aus höhern Beamten und wohlhabenden Patriciern ein Verein, der allabendlich in einer Bierhalle zusammenkam und sich mit Plaudereien über Ortsvorgänge und politische Begebenheiten unterhielt. Dieser Verein nannte sich „Arcadia“, während die andern Gäste ihn den aristokratischen nannten. Eines Tags bewarb sich der damalige Director des deutschen Landestheaters, Franz Thomé, mit einigen seiner Mitglieder um Aufnahme in diese Gesellschaft, ward aber rundweg abgewiesen. Dies bestimmte die verletzten Künstler mit Hinzuziehung verschie-

dener Kunstfreunde in demselben Gastzimmer einen zweiten Club zu gründen, dem sie im Gegensatz zu dem „aristokratischen" den Namen „Proletarier-Verein" gaben; und bald lief das heitere Treiben und die urwüchsige Unterhaltung desselben den Arcadiern den Rang ab.

Zur Blütezeit der „Proletarier" aber fand eines Abends im deutschen Landestheater die Aufführung der Oper Norma statt. Die Inhaberin der Titelpartie, eine Dame, die sich ausser einer vortrefflichen Stimme einer geradezu fabelhaften Leibesfülle erfreute, steht im ersten Act am Altar, mit ihrer Sichel die geweihten Zweige einer ihn beschattenden Eiche abtrennend. Und gerade sich wiederum nach einem dieser Zweige bückend, treten die Sänger Eilers[192]) und Steinecke als Druiden auf die Scene, wollen sich vor dem Altar verbeugen, bleiben jedoch bei dem plötzlichen Anblick des von der Norma ihnen zugekehrten Hintertheils, dessen Umfang unter dem gesammten weiblichen Geschlechte Prags nicht seinesgleichen gehabt haben soll, einen Moment wie versteinert stehen, stossen jedoch dann wie auf Verabredung ein so eigenthümliches und gewaltiges Aha! aus, dass das Publicum in eine kaum enden wollende Heiterkeit versetzt ward. Seitdem traten die beiden nie anders als mit einer Verbeugung und dem donnernden Rufe Aha! an den Proletariertisch.

Allmählich indess schrumpfte dieser Verein so zusammen, dass Eilers die gänzliche Auflösung desselben befürchtete und damit das Ende der ihm unersetzlichen heitern Abende. Dies zu verhüten forderte er die noch übrigen Getreuen am 10. October 1859 auf, sich mit Hand und Wort zu festem Zusammenhalt zu verpflichten, und der somit neuerdings begründete Verein erhielt nach einiger Berathung den Namen Schlaraffia, bestimmt zur Pflege humoristischer Unterhaltung und inniger Freundschaft.

Noch musste der neue, mit wahrer Begeisterung geschlossene Bund, der seinen Stammtisch beibehielt, in Gegenwart fremder Gäste einen gewissen Zwang erdulden. Aber wenn letztere gegen Mitternacht heimkehrten, begann das eigentliche schlaraffische Treiben: es wurden Chöre und Soli gesungen, poetische Vorträge gehalten, Witze aller Sorten gerissen, namenloser Unsinn getrieben; und dazu kreiste ein mächtiger Pokal, aus dessen Fluten man Labung und Vergessen jedweder Sorge sog.

Mit dem Wachsen der Mitgliederzahl stellte sich bald das Bedürfnis heraus, alles Zwanges ledig zu werden und behufs dessen ein eigenes, abgesondertes Local zu erwerben. Man fand es im Gasthause „zum Hopfenstock", und dort erst nahm der Verein allmählich eine Gestaltung an, welche zu seiner Ausbreitung wesentlich beitragen sollte. Zunächst wurde die bis dahin gepflogene Ungebundenheit in bestimmte Formen gebracht. Man wählte einen Ausschuss, der die Vereinsangelegenheiten zu regeln hatte, die Einladungen zu Festlichkeiten, deren es sehr viele gab, da auch

die Geburtstage aller Mitglieder gefeiert wurden, zu übernehmen verpflichtet war, das Unterhaltungsprogramm festzustellen, sich über die Aufnahme neuangemeldeter Mitglieder berathen, Anträge einbringen und sonstige Mittheilungen der Gesellschaft kundgeben musste. Ferner ward ein Kassirer ernannt, der in der Regel mit unendlicher Mühe die vereinbarten monatlichen Geldbeiträge einzog, und ein Ceremonienmeister, dem das Arrangement des Bankettsaales wie der Tafelrunde und die Verkündigung der jedesmaligen Vorträge oblag. Seiner Obhut war auch das Inventar der Schlarafia anvertraut, nämlich der riesige Pokal, der allabendlich im Kreise herumging, und ein sogenanntes Schmierbuch, in welches jeder Schlaraffe Anträge und Einfälle aller Art eintragen konnte. Rasch kam man auch auf den Gedanken, sich Spitznamen beizulegen und nur mit solchen anzureden, bis Ende 1860 diese Namen unter der Ceremonie der Biertaufe ertheilt und von jedem einzelnen Schlaraffen die Ritterwürde angenommen wurde. Der Vorsitzende des Bundes hiess Oberschlaraffe; der erste desselben war Franz Thomé, was sich vornehmlich dadurch erklärt, dass die Mehrzahl der Schlaraffen aus Mitgliedern des Prager Landestheaters und dessen Orchester bestand. Sonst zählten noch einige Litteraten, Advokaten, Beamte und Kaufleute zu diesen lustigen Brüdern.

Wie sehr sich indess auch jeder der letzteren zur Erhaltung aller Stadien des Frohsinns anstrengte, so trat doch allmählich eine gewisse Mattigkeit in dieser Gesellschaft ein. Eilers wusste ihr jedoch zu begegnen und eine neue Quelle des Ulks zu öffnen, indem er die Einführung einer vollständigen innern Verfassung und eines ausführlichen Ceremonials anregte, und damit eine Organisation, welche die Grundlage der Fortentwickelung des Schlaraffenbundes bis jetzt geblieben ist. Die nachgesuchte behördliche Genehmigung wurde zwar geraume Weile beanstandet; als die Prager Schlaraffia aber im Juni 1861 zum Besten der durch eine Feuersbrunst in Trautenau Beschädigten eine Matinée veranstaltet hatte, welche den Reinertrag von fast 3000 Gulden erzielte, traf alsbald die Sanction des Vereins und seiner Satzungen ein. „Lulu!“ rief da Eilers freudigst aus, und ohne nach dem Ursprunge dieser zufälligen Interjection des höchsten Wohlbehagens weiter zu fragen, nahmen alle Schlaraffen diesen Ausruf an Stelle des sonst üblichen „Bravo“ und „Hurrah“ an.*)

Kräftiger denn zeither entwickelte sich nun der Bund, zumal auch jener Wohlthätigkeitsact viele gehässige Anfeindungen, unter welchen er zu leiden hatte, gänzlich besiegte. Dennoch dachte Niemand daran, dass der lustige Verein der Moldaustadt über locale

*) Lulu ist, vielleicht zum Ueberfluss erwähnt, im Französischen ein provincialistisches und spöttisches Deminutiv von Louis; im Russischen bedeutet Lulu eine Aufforderung an kleine Kinder schlafen.

Bedeutung hinaus gelangen würde. Im Jahre 1865 aber fand durch den „Kanzler“ des „Mutterreiches“, den Schriftsteller Schmidt-Weissenfels, die Gründung eines ersten „Tochterreiches“ in Berlin statt. Von hier aus erfolgte im Verein mit der Prager Genossenschaft die Gründung der Lipsia (1872), dann die Schlaraffenvereinigung zu Graz. Im Jahre 1879 bestanden schon zwölf solcher Genossenschaften. Doch seitdem schritt die Gründung neuer Tochterreiche so rasch vorwärts, dass zu Ende des Jahres 1885 die Schlaraffia nicht weniger als 85 Vereinigungen mit 2273 alle Stände repräsentirenden Mitgliedern zählte, nämlich 55 im Deutschen Reiche, 19 in Oesterreich-Ungarn, 3 in der Schweiz, 2 in Holland, 2 in Russland, 1 in England, 3 in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, und zwar in folgenden Heimstätten nach der Buchstabenfolge: Amsterdam, Ansbach, Aschaffenburg, Augsburg, Baden bei Wien, Basel, Berlin, Bern, Braunschweig, Bremen, Breslau, Brünn, Budapesth, Budweis, Carlsruhe, Cassel, Coburg, Cöln, Czernowitz, Danzig, Dessau, Detmold, Dorpat, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Erfurt, Essen, San Francisco, Frankfurt a. M., Frankfurt a. O., Freiburg i. B., Glauchau, Görlitz, Gotha, Graz, Hamburg, Hannover, Heidelberg, Hildburghausen, Innsbruck-Wilten, Kiel, Klagenfurt, Königsberg i. Pr., Leipzig, Liegnitz, Linz, London, Lübeck, Magdeburg, Mainz, Mannheim, Meiningen, Metz, Milwaukee in Wisconsin, München, Neustrelitz, Newyork, Nordhausen, Nürnberg, Oedenburg, Olmütz, Oppeln, Pettau, Prag, Pressburg, Prossnitz, Regensburg, Reichenberg i. B., Reval, Rotterdam, Schwerin, Stettin, Steyr, Stralsund, Strassburg, Stuttgart, Teplitz, Ulm, Weimar, Wien, Wiener-Neustadt, Wiesbaden, Worms und Zürich.

Man kann also wohl sagen, dass der schlaraffische Humor bereits einen Eroberungszug hinter sich hat, wie ihn keine einzige der nach bestimmten Satzungen geleiteten komischen Gesellschaften aufzuweisen vermag. Und hoffentlich steht das Schlaraffenthum noch lange nicht in seinem Zenith, vornehmlich wenn neben erfinderischer komischer Ausgelassenheit brüderlicher Freundschaftssinn die Ge-

---

zu gehen, Lulka heisst das Bett derselben. In einigen Gegenden Deutschlands heisst Lulu der eintönige, wortlose Gesang zum Einschläfern, doch erscheint das hochdeutsche verb. trans. lullen, in Schlaf singen, früher in der Schrift. Davon das englische lull in derselben Bedeutung, als v. n. aber sich hinlegen; das Lied selbst Lullaby. Aus andern Sprachen erinnere ich mich eines solchen oder ähnlichen Wortes nicht. Da aber nicht nur die Pariser, sondern auch viele Deutsche den unter den Zulukaffern gefallenen Sohn Napoleon III. allgemein Lulu benannten, wenn sie von ihm sprachen oder schrieben, so ist Eilers dieser Name jedenfalls so geläufig geworden, dass er ihm bei obiger Veranlassung ganz unwillkürlich entfuhr. Vorher ersonnen um etwas Originelles vorzubringen, war er von ihm nach seiner mir ertheilten Versicherung nicht.

nossenschaftsmitglieder wie bisher miteinander verbindet, ein Freundschaftssinn, der sich auch, sofern nöthig, in der Förderung des Lebenszweckes Einzelner, in freigebiger Hilfe und Unterstützung bei Missgeschick bethätigt.

Zeitig genug sorgte man übrigens dafür, dass der einheitliche Geist und Sinn des Schlaraffenthums in freier förderalistischer Gestaltung erhalten werde. Dies geschah auf einem im März 1876 zu Leipzig stattgefundenen „Concil", wo die alte Verfassung entsprechend erweitert zur Bundesverfassung, Prag als Mutterreich und leitendes Haupt anerkannt, und für alle bestehenden und entstehenden derartigen Gemeinschaften die Bezeichnung „Allschlaraffia" angenommen wurde. Und um jeder Erstarrung vorzubeugen, ward bestimmt, dass aller sieben Jahre ein neues Concil zusammen zu treten und sich mit der etwa wünschenswerthen Revision der Satzungen und des Ceremonials, wie mit der Festsetzung anderweitiger, zweckmässiger Einrichtungen zu befassen habe.

Das letzte Concil ward denn auch prompt im Frühjahr 1883 zu Prag abgehalten, und die 1876r Verfassung („Spiegel" genannt) in folgender, bis 1888 giltigen Durchmusterung (s. § 5) angenommen.

§ 1. Allschlaraffia heisst jene innige Gemeinschaft gleichgesinnter Männer, deren Zweck die Pflege von Humor und Kunst nach bestimmten Formen und unter gewissenhafter Beachtung eines gebotenen Ceremonials und deren Grundprincip die Hochhaltung der Freundschaft ist. § 2. Jedes Schlaraffenreich steht unter dem Schutze Uhus, der bei Ergüssen der Freude als Aha, und überall, wo ein widerstrebendes Element den Zwecken der Schlaraffia zu nahe tritt, als Oho sich offenbart. Der Uhu als Inbegriff aller schlaraffischen Tugenden und Weisheit, als das Urprinzip allen Schlaraffenruhms findet in seiner sichtbaren Verkörperung die allerhöchste Verehrung im Reiche und flösst geheimnisvoll von seinem ihm errichteten Altare aus, den Oberschlaraffen die Erleuchtung und sämmtlichen Reichsinsassen den Gehorsam gegen die Satzungen und gegen die Verfügungen der erleuchteten Schlaraffen ein. § 3. Die Schlaraffenreiche werden regiert nach ritterlichem Brauch und nach Gesetzen, die in der Verfassungsurkunde und dem Ceremoniale ihren Ausdruck finden und das höchste Gut des Schlaraffenthums bilden. § 4. Allschlaraffia umfasst die Gesammtheit der Schlaraffenreiche. Die Geschäfte Allschlaraffias führt die Allmutter Praga. § 5. Das innige Band, welches alle Schlaraffenreiche umschlingt, soll dadurch sichtbar zum Ausdruck gelangen, dass von fünf zu fünf Jahren ein Concilium aller bestehenden Schlaraffenreiche stattzufinden hat. Ein ausserordentliches Concil ist einzuberufen, wenn $^2/_3$ aller Reiche dies bei Allmutter Praga beantragen. Das Concilium allein hat das Recht, an den Satzungen des Schlaraffenthums Aenderungen vorzunehmen. Ein derartiger Beschluss kann nur mit $^3/_4$ Stimmenmehrheit gefasst

werden. (Diesen Paragraphen hat das Concil von 1883 sechs und zwanzig neue folgen lassen, welche sich über das Verfahren bei Gründung neuer Heimstätten des Schlaraffenthums und deren Verhalten zum Mutterreiche aussprechen, sodann über formelle Anordnungen bezüglich der Concile; dann die neue Einrichtung von Schiedsgerichten zur Schlichtung von Streitigkeiten zwischen verschiedenen Bünden behandeln und Bestimmungen über Matrikularbeiträge treffen. Hierauf tritt es in die früheren Statuten wieder mit folgenden Wortfassungen ein.) Von der Reichsgenossenschaft. § 32. Ein Jeder ist Schlaraffe, der in einem Schlaraffenreiche Aufnahme gefunden hat. § 33. Aufnahme finden nur Männer von unbescholtenem Rufe. § 34. Die Aufnahme geschieht in geheimer Abstimmung durch Kugelung bei Zustimmung von $^2/_3$ der anwesenden Reichsinsassen. Dieselbe kann nur in jenem Reiche stattfinden, in dessen Gemarkungen der Aufnahmesuchende seinen ständigen Wohnsitz hat. Mit der Reichsgenossenschaft wird zugleich die Angehörigkeit zu Allschlaraffia erworben. Die Neuaufnahmen von Insassen in den einzelnen Schlaraffenreichen sind der Allmutter Praga allmonatlich zu melden. Diese Anzeige hat Namen, Stand und Alter des neuaufgenommenen Insassen sowie die Bemerkung zu enthalten, ob und welches Reiches Insasse er bereits gewesen. § 35. Jeder Ritter hat das Recht, Gäste in sein Reich einzuführen, welche Pilger genannt werden. Beabsichtigt ein Pilger Reichsinsasse zu werden, so muss er sich durch einen Ritter dem Reiche vorschlagen lassen. Dieser erstattet dem Marschallamte Meldung davon, welches den Namen des Pilgers auf einer besonderen Tafel verzeichnet, die zu aller Reichsinsassen Einsicht im Burgsaale aufgehängt ist. Ein solcher Pilger führt den Namen Prüfling und muss mindestens 3 Sippungen in längstens 6 Wochen angewohnt haben, ehe der geheime Ober-Schlaraffenrath über seine Zulassung zur Aufnahme entscheidet. Wird nach dreimaliger Anwesenheit dem Prüflinge kein Aufnahmedecret des Oberschlaraffates zugestellt, so ist seine Aufnahme abgelehnt. § 36. Die Insassen eines Reiches gliedern sich in 3 Stände: den Knappenstand, den Junkerstand, den Ritterstand. § 37. Der aufgenommene Prüfling tritt zunächst in den Knappenstand und wird mit der fortlaufenden Nummer der Reichsmatrikel benannt. Er hat Sitz aber keine Stimme bei den Berathungen, die das Reichsinteresse betreffen. Wünscht er einen Vortrag zu halten, so hat vorher der Junkermeister vom fungirenden Oberschlaraffen die Erlaubnis dazu einzuholen. Der Knappe trägt in den Sippungen die Sturmhaube mit der ihm gebührenden Nummer. Er kann zu keiner Reichswürde gelangen und darf weder zum Zweikampf herausfordern, noch einen solchen annehmen. Seine Waffe ist die Partisane. Der Knappe steht unter der Zucht des Junkermeisters, dem er unbedingten Gehorsam zu leisten hat: er hat schon den Junkern die nöthige Achtung zu zollen, um somehr aber den

Rittern mit aller Ehrerbietung zu begegnen. § 38. Um den Junkerstand zu erlangen, muss der Knappe mindestens 6 Sippungen angewohnt haben, sich durch untadelhaften Lebenswandel, genaue und pünktliche Befolgung der Satzungen, Streben nach Vervollkommnung auszeichnen und sich durch irgend eine Leistung dem Reiche nützlich gemacht haben; dann erst wird er zur Prüfung zugelassen, von deren Ergebnis seine Reife für den Junkerstand abhängt. Die Junker werden bei ihrem Vornamen genannt; falls sie sich besonders ausgezeichnet haben, erhalten sie hierzu einen adligen Geschlechtsnamen. Sie haben Sitz und Stimme in allen Berathungen, die nicht speciell den Ritterstand betreffen, und bei allen Ceremonien den Vortritt vor den Knappen. Wünscht der Junker einen Vortrag zu halten, oder das Wort zu ergreifen, so hat vorher der Junkermeister vom fungirenden Oberschlaraffen die Erlaubnis dazu einzuholen. Der Junker trägt in den Sippungen den Junkerhelm und den Dolch. Er kann zu keiner Reichswürde gelangen. Fordert ein Junker einen Ritter zum Zweikampfe, so entscheidet die Ritterschaft, ob der Geforderte die Forderung anzunehmen hat oder nicht. Weist die Ritterschaft den Zweikampf zurück, so wird der betreffende Junker durch den Oberschlaraffen bestraft. Ein Duell mit seinen Standesgenossen ist ihm in der im Ceremoniale vorgesehenen Art und Weise gestattet. Ebenso darf er nur mit Reichsgenossen seines Standes den Brudertrunk wechseln, ist im Uebrigen aber zu jeglicher Dienstleistung verpflichtet, welcher ihn der fungirende Oberschlaraffe für würdig hält. Der Junker untersteht dem Junkermeister, dem er unbedingt zu gehorchen hat. Er muss bescheiden und beobachtend gegenüber der Ritterschaft und nicht übermüthig gegen die Knappen sich verhalten. § 39. Der Ritterstand wird erlangt, wenn der Junker mindestens sechsmal den Sippungen angewohnt, die Hauptprüfung glänzend bestanden hat, wenn der geheime Oberschlaraffenrath und nach diesem die Ritterschafft durch Mehrheitsbeschluss zur Erhebung in den Ritterstand ihre Einwilligung ertheilt haben. Der Ritterschlag darf während einer Jahrung nur einmal stattfinden. Falls ein für den Ritterschlag in Aussicht genommener Junker gezwungen ist, die Gemarkungen seines Reichs vor dem Ritterschlage zu verlassen, so kann ihm der Ritterschlag ausnahmsweise an einem andern, als dem zum Ritterschlage bestimmten Uhutage ertheilt werden. Der Ritter hat Sitz und Stimme bei allen Berathungen und Debatten. Er übt allein das active und passive Wahlrecht aus, ebenso hat er das Recht Vorträge anzumelden. In jeder Sippung trägt der Ritter den Helm; seine Waffe ist das Schwert. Gegen Erlag der Taxen erhält er den Ritterbrief, ebenso sein Ritterwappen, welches er nebst seinem photographischen Bildnis innerhalb 6 Wochen nach erfolgtem Ritterschlage an den Burgvogt abzuliefern hat. Nur Ritter unter einander dürfen den Brudertrunk wechseln. Wird der Ritter durch einen Junker zum Zweikampf auf-

gefordert, so muss er sich, wenn zwei Drittheile der anwesenden Ritter dafür stimmen, stellen. Er selbst darf aber nie einen Junker zum Zweikampf herausfordern. Ein Zweikampf zwischen Rittern und Knappen ist unter allen Umständen unmöglich. § 40. Verlässt ein Ritter die Marken des Reiches, ohne aus dem Reichsverbande zu scheiden, so wird er fahrender Ritter. Als solcher ist er verpflichtet, die Beiträge an sein Reich zu leisten, von denen er jedoch mittelst Reichsbeschlusses befreit werden kann. Nimmt er bleibenden Aufenthalt an einem Orte, in welchem ein Reich besteht, so hat er in dasselbe einzutreten. Geschieht dies innerhalb eines Jahres nicht, so kann er in den Matrikeln seines Reiches gestrichen werden. Fahrende Junker und Knappen giebt es nicht. § 41. Wer die Schlarattia an vier aufeinanderfolgenden Sippungen nicht besucht ohne sich zu entschuldigen, sowie Jeder, der sechs aufeinander folgende Sippungen versäumt, ohne einen der nachstehenden Entschuldigungsgründe anführen zu können, wird aus dem Reichsverbande ausgeschieden, und sein Name wird in der Reichsmatrikel gelöscht, von welcher Löschung die übrigen Reiche verständigt werden. Genügende Entschuldigungsgründe sind: längere Krankheit, Familientrauer, längere Reisen, sowie alle jene Abhaltungsgründe, welche vom Reiche als solche genehmigt werden. Von den Würden und Aemtern. § 42. Kein Ritter darf die Annahme einer Würde, eines Amtes, oder die Ausführung einer ihm im Interesse des Reiches übertragene Function ablehnen. § 43. Reichswürden und Reichsämter sind: die Oberschlaraffen, der Kanzler, der Reichsmarschall, der Ceremonienmeister, der Junkermeister, der Reichsschatzmeister. Ihre Wahl erfolgt durch die Ritterschaft zu Anfang der Jahrung auf die Dauer eines Jahres. Die übrigen Aemter werden je nach der Grösse des Reichs von den Oberschlaraffen auf die Dauer eines Jahres besetzt. Den fungirenden Oberschlaraffen steht das Recht zu, Reichsbeamte — die Wahlwürdenträger ausgenommen — von ihren Amtsfunctionen zu suspendiren. § 44. Macht sich ein Schlaraffe in der ihm übertragenen Würde durch mindestens fünfjährige, ununterbrochene Wirksamkeit so verdient, dass es der Wunsch der Ritterschaft ist, denselben für seine Lebensdauer darin zu belassen, so wird er zum lebenslänglichen Träger seiner Würde ernannt, und die Wahl oder Ernennung zu dieser Würde entfällt so lange, als dieser Würdenträger sesshafter Reichsangehöriger und in der Lage ist, sein Amt zu versehen, oder bis er auf sein Ansuchen oder durch Reichsbeschluss in den Ruhestand tritt. Dem Amtstitel eines also ausgezeichneten Ritters wird das Prädicat „Erb“ vorgesetzt. Oberschlaraffen können nur nach 10jähriger ununterbrochener Amtsthätigkeit mittels einstimmigen Reichsbeschlusses Erb-Oberschlaraffen werden. § 45. Von den Oberschlaraffen werden nachstehende Ehrenämter besetzt: die geheimen Ober-schlaraffenräthe, die Schlaraffenräthe. Diese Ehrenämter

sind lebenslängliche; die Träger derselben können nach Umständen in den Ruhestand versetzt werden. § 46. Die Beherrscher eines jeden Reiches sind die Oberschlaraffen, unfehlbar durch die Erleuchtung Uhus. Es können deren nicht mehr als 3 in einem Reiche gewählt werden. Sie präsidiren abwechselnd den Sippungen und theilen unter sich die Pflichten ihres Amtes, wonach sie den Titel führen: Oberschlaraffe der äusseren Angelegenheiten, Oberschlaraffe der inneren Angelegenheiten und Oberschlaraffe der Kunst. Der der Sippung vorsitzende Oberschlaraffe heisst der fungirende. Dieser bildet gleichsam die Verkörperung alles geistigen Fluidums der höchsten Erleuchtung Uhus, ist unantastbar und übt während seiner Function ein überwältigendes Gefühl von Hoheit auf die Reichsinsassen aus. Er hat die Leitung der Sippungen, Ordenscapitel und Feste, vollzieht die Knappenaufnahme und die Erhebung in den Junkerstand, ertheilt den Ritterschlag, Ritternamen, Aemter, und verleiht die Orden auf Grundlage der bestehenden Ordensstatuten, Ahnen und Titel. Er wacht über die stricte Befolgung der Satzungen, des Ceremonials, sowie über die getreue Pflichterfüllung der Würdenträger und Reichsinsassen. Er leitet die Debatten auf parlamentarischem Wege. Es steht ihm die Ausübung der Gerichtsbarkeit in erster Instanz nach Massgabe der hierüber bestehenden Satzungen zu. Er verhängt Strafen und hat allein das Recht, das Tamtam als eisernes Gebot der tiefsten Stille ertönen zu lassen. § 47. Der Kanzler ist Chef sämmtlicher Büreaux; er hat im Auftrage der Oberschlaraffen alle Documente, die Ritterbriefe, Ehrendiplome und Pässe auszufertigen und zu signiren und die gesammte Correspondenz des Reichs zu führen. Zu sämmtlichen officiellen Sendschreiben hat er die Unterschrift eines Oberschlaraffen einzuholen. Er ist Revisor des Archivs und Grosssiegelbewahrer, führt die Reichschronik und hat Sitz und Stimme im geheimen Oberschlaraffenrath. § 48. Der Reichsmarschall führt die Reichsmatrikel, die Ehrenmatrikel, die gewissenhafte Controle über die jedesmalige Anwesenheit der Reichsinsassen und redigirt den Reichskalender. Er erstattet dem fungirenden Oberschlaraffen Bericht über die Anwesenheit von Pilgern, über die bei ihm von der Ritterschaft und dem Junkermeisteramte angemeldeten Vorträge, sowie über die auf Grund von § 41 auszuscheidenden Reichsinsassen. Er hat das in strenger Evidenz zu haltende Namensverzeichnis sämmtlicher Reichsinsassen in der Burg anzuschlagen und demselben das Verzeichnis der Würdenträger beizufügen. Er allein ist berechtigt, auf Befehl des Oberschlaraffen das Tamtam zu schlagen. § 49. Dem Junkermeister ist die Erziehung und Schulung der Knappen und Junker anvertraut. Er hat dafür zu sorgen, dass seine Zöglinge mit dem Spiegel und Ceremoniale, den Hausgesetzen, der Symbolik, Heraldik und Genealogie der Schlaraffen innig vertraut werden. Er flösst ihnen Achtung vor dem Gesetze und vor der Weisheit des

Oberschlaraffen ein und hat unablässig bemüht zu bleiben, die Knappen und Junker von den Schlacken und Auswüchsen ihrer profanen Abkunft zu reinigen. Falls Knappen oder Junker bei ihm um die Erlaubnis einkommen, das Reich anzureden oder Vorträge zu halten, hat er genau zu prüfen, ob die beabsichtigten Reden oder Vorträge in den Rahmen der Schlaraffia passen, und übernimmt hiefür dem Reiche gegenüber volle Haftung. Dagegen ist er aber auch der Hort seiner Pflegebefohlenen und hat sie gegen ungerechte Angriffe und Verunglimpfungen väterlich zu schützen. § 50. Der Ceremonienmeister leitet und überwacht alle Ceremonien nach Vorschrift des Ceremonienbuches und darf sich keinerlei willkürliche Abänderungen erlauben. § 51. Der Reichsschatzmeister hat die gewissenhafte Finanzverwaltung zu pflegen und sich die möglichst grösste Vermehrung des Reichsschatzes zur Hauptaufgabe zu machen. Er zieht mit Hilfe der Säckelmeister Monatsbeiträge, Taxen, Strafgelder und alle sonstigen Abgaben ein und hat über die Kassegebahrung genau Buch zu führen. Zahlungen leistet er nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Oberschlaraffen. Er erstattet dem Reiche alljährlich mindestens zweimal Bericht über den Stand der Reichskasse. § 52. Die Instructionen für die übrigen Reichsämter sind in dem Ceremoniale und in den Hausgesetzen der einzelnen Schlaraffenreiche besonders verzeichnet. § 53. Die geheimen Oberschlaraffenräthe werden durch die Oberschlaraffen auf Lebensdauer ernannt. Sie müssen streng, aber gerecht sein und die grösste Verschwiegenheit bewahren. Sie haben Sitz und Stimme im geheimen Oberschlaraffen- und grossen Schlaraffenrathe. § 54. Die Schlaraffenräthe werden ebenfalls durch die Oberschlaraffen auf Lebensdauer ernannt und haben die hohe Verpflichtung einer strengen und gewissenhaften Justizpflege. Sie haben Sitz und Stimme im grossen Schlaraffenrathe. § 55. Der geheime Oberschlaraffenrath besteht aus den Oberschlaraffen, dem Kanzler und den geheimen Oberschlaraffenräthen. Er tritt auf Wunsch des fungirenden Oberschlaraffen in schwierigen Fällen als dessen Beirath zusammen. Namentlich entscheidet er durch absolute Stimmenmehrheit über die Zulassung des Prüflings zur Kugelung, über die Beförderung des Knappen in den Junker- und des Junkers in den Ritterstand. Der grosse Schlaraffenrath besteht aus dem geheimen Oberschlaraffenrathe und den Schlaraffenräthen. Von den Ur-, Erz- und Erb-Schlaraffen und Ehrenpilgern. § 56. Die Urschlaraffen sind die Zeugen der epochemachenden Gründung des Prager Mutterreiches. Sie sind die geborenen Grossen des Reiches und rangiren bei jeder feierlichen Function unmittelbar hinter dem Oberschlaraffen. Alle Reiche zollen ihnen die höchste Achtung und Verehrung. § 57. Die Gründer der Töchterreiche führen den Namen Erzschlaraffen und geniessen, so lange sie Reichsinsassen sind, in den von ihnen gegründeten Reichen dieselbe

Auszeichnung wie die Urschlaraffen in Allmutter Praga. (§ 58 ist fast nichts als eine Wiederholung der ersten 2 Sätze des § 44.) § 59. Treue Anhänger der Schlaraffia, deren profane Verhältnisse es nicht gestatten, eine Aufnahme in den Schlaraffenbund anzustreben, die sich aber wiederholt Verdienste um die Schlaraffia erworben haben, können dadurch an das Reich gefesselt werden, dass man sie zu Ehrenpilgern erhebt. Ehrenschlaraffen können nur Ritter anderer Reiche und dahingeschiedene Heroen der Kunst werden. Die Erklärung zu Ehrenpilgern und Ehrenschlaraffen erfolgt über einhellige Zustimmung des grossen Schlaraffenrathes. Ehrentitel können nur Männern verliehen werden. Von den Sippungen. § 60. Die Insassen eines jeden Schlaraffenreiches versammeln sich mindestens einmal wöchentlich in der Burg zur Sippung. Dieser Tag heisst der Uhutag. Die erste Sippung eines jeden Monates führt den Namen Schlaraffiade und ist vorzugsweise der Erledigung der Regierungsgeschäfte gewidmet. Prüflinge und Pilger sind von der Theilnahme an derselben ausgeschlossen. § 61. Eine Sippung kann nur dann abgehalten werden, wenn mindestens ein Drittel der in der Reichsmatrikel verzeichneten sesshaften Schlaraffen in der Burg anwesend ist, von denen wenigstens die Hälfte dem Ritterstande angehören muss. Sollte zufällig in der Sippung kein Oberschlaraffe zugegen sein, so fordert der Kanzler einen Ur- oder Erzschlaraffen auf, den Vorsitz zu übernehmen; lehnt derselbe diese Ehre ab, so erwählen die anwesenden Ritter aus ihrer Mitte den Vorsitzenden. Dieser tritt während der Sippung oder der Nichtanwesenheit eines Oberschlaraffen in Bezug auf die Leitung der Sippung in die Rechte des fungirenden Oberschlaraffen, ohne jedoch die Unfehlbarkeit desselben für sich in Anspruch nehmen zu können. Die von ihm vorgenommenen Ernennungen und Verleihungen haben nur für die Dauer seiner provisorischen Amtsthätigkeit Geltung. Beschlussfähig sind nur jene Sippungen, in denen ein Oberschlaraffe den Vorsitz hat und mindestens $^1/_3$ der in der Reichsmatrikel verzeichneten sesshaften Ritter zugegen ist. § 62. Sobald der Schlaraffe die Burg betritt, hat er, ohne sich durch Grüssen, Ansprache oder Abhaltungen beirren zu lassen, zuvörderst an den Uhu zu treten, sich mit gekreuzten Armen vor demselben zu verbeugen und laut und vernehmlich „Uhu" zu rufen. Sollte die Sippung bereits eröffnet sein, so antwortet der fungirende Oberschlaraffe mit „Aha". (Weitere Ceremonien beim Betreten der Burg schreiben Ceremoniale und Hausgesetze vor.) § 63. Der fungirende Oberschlaraffe eröffnet die Sippung durch Anordnung des ersten Tamtamschlags und durch die Worte: „Ich erkläre die Sippung für eröffnet." Mit der Eröffnung der Sippung hat jeder Reichsinsasse sich mit dem ihm auf Grund der Bestimmungen des Ceremonials und der Hausgesetze gebührenden Abzeichen seines Standes und seiner Würde zu bekleiden und darf dieselben nur nach eingeholter

Erlaubnis des fungirenden Oberschlaraffen ablegen. Das Ceremonial tritt für sämmtliche anwesenden Schlaraffen, Prüflinge und Pilger vom Augenblicke der Eröffnung an in Kraft. § 64. Der Tamtamschlag ist stets das Zeichen, dass jeder in der Burg Anwesende sofort seinen Platz einzunehmen und die tiefste Stille zu beobachten hat. Jede Störung nach erfolgtem Tamtamschlag wird streng bestraft. § 65. Jede Sippung wird mit einem Liede eröffnet. § 66. Nach Eröffnung der Sippung ist jeder Schlaraffe mit seinem Schlaraffennamen, seiner Würde, oder mit „Ihr" anzureden. Die Anrede „Herr" sowie jede profane Titulatur, ferner auch das moderne „Sie" wird streng bestraft. Den Oberschlaraffen gebührt der Titel „Ew. Herrlichkeit", dem Kanzler „Ew. Viel Edlen". Jede Anrede an das Reich ist mit den Worten: „Schlaraffen hört!" zu beginnen. § 67. Nach dem Eröffnungslied ernennt der fungirende Oberschlaraffe den Protokollführer und die Stellvertreter der nicht anwesenden Würdenträger. Diese haben sämmtliche Pflichten der ihnen anvertrauten Aemter gewissenhaft zu erfüllen. § 68. Anwesende Pilger sind hierauf von dem fungirenden Oberschlaraffen mit dem gefüllten Lulu, eingerittene auswärtige Schlaraffen aber nach den Bestimmungen des Ceremonials und des Hausgesetzes zu begrüssen. § 69. Nach Begrüssung der Gäste ertheilt der fungirende Oberschlaraffe dem Protokollführer der letzten Sippung die Weisung, das Protokoll zu verlesen. Jeder Anwesende hat mit grösster Aufmerksamkeit diesem Vortrag zu folgen. Etwaige im Protokoll enthaltene Falsa oder in demselben nicht erwähnte wichtige Ereignisse und Reichsbeschlüsse sind, nach vom fungirenden Oberschlaraffen gestellter Frage, ob Jemand gegen das Protokoll Etwas einzuwenden habe, von den Reichsinsassen richtig zu stellen. Das genehmigte Protokoll ist vom fungirenden Oberschlaraffen, dem Verfasser, dem Kanzler und einem hierzu bestimmten Ritter zu unterschreiben und bildet bezüglich aller Reichsbeschlüsse, Schenkungen, Stiftungen und Ernennungen vollgiltigen Beweis. § 70. Jeder Schlaraffe muss unablässig bemüht sein, nach seinen Fähigkeiten und Kräften für das geistige und materielle Wohl seines Reiches erspriesslich zu wirken und durch gute Laune und Vorträge jeder Art die Sippungen zu möglichst heiteren zu gestalten. Auch sollen, wenn irgend möglich, die Prüflinge und Pilger zur Mitwirkung angehalten werden. Alle Vorträge sind beim Marschall anzumelden. Der fungirende Oberschlaraffe ertheilt die Erlaubnis zu deren Abhaltung und bestimmt die Reihenfolge derselben. Jede wie immer geartete Störung während der Vorträge wird unnachsichtlich bestraft. Als Beifallsruf darf nur das schlaraffische „Lulu" angewendet werden. Alle anderen Beifallsäusserungen werden bestraft. Ganz besonders ansprechende Vorträge werden durch den Bangk ausgezeichnet, der jedoch nur auf Befehl des fungirenden Oberschlaraffen executirt wird. § 71. Jeder Ritter, der das Reich anzureden, bei Debatten seine

Meinung zu äussern oder Anträge zu stellen wünscht, hat sich vom fungirenden Oberschlaraffen zuvor das Wort zu erbitten. Junker und Knappen unterliegen diesfalls den in den §§ 37—38 vorgesehenen Bestimmungen. § 72. Jeder Schlaraffe hat dem Schatzmeister oder dem Säckelmeister die über ihn verhängten Geldstrafen sofort und ohne Weigerung zu entrichten. Jede Renitenz hat eine weitere Strafe zur Folge. § 73. Politisiren, Lesen profaner Zeitschriften, Streiten über Nationalität und Religion, Karten- oder sonstige Gewinnspiele in der Burg werden mit aller Strenge bestraft. Der profane Beruf des Einzelnen ist als Gegenstand der Unterhaltung möglichst zu vermeiden. Von der Gerichtsbarkeit. 1. Ordentliche Gerichte. § 74. Nach Eröffnung der Sippung steht dem fungirenden Oberschlaraffen die Ausübung der ritterlichen Gewalt in erster Instanz zu. Kein Schlaraffe darf sich irgend einer über ihn verhängten Strafe entziehen. Wer sich mit dem Ausspruche des fungirenden Oberschlaraffen nicht zufrieden stellen will, kann gegen Erlag einer Taxe von 10 Uhudent die Berufung an die Gerichte ergreifen. § 75. In Fällen von Geldstrafen bis zu einer Höhe von einem Rosenoble, ferner bei Freiheitsstrafen und Büssungen, die nicht über die Dauer einer Sippung hinausreichen, hat die Berufung keine den Strafvollzug aufschiebende Wirkung. § 76. In jedem Falle hat sich der Berufende wohl vor Augen zu halten, dass die schärfste Strafe seiner harrt, wenn auch das Gericht gegen ihn entscheidet, weil er es gewagt hat, an der Unfehlbarkeit des Oberschlaraffen mit frevelnder Hand zu rütteln. § 77. Als zweite Instanz fungirt das Uhugericht, bestehend aus drei Rittern, von denen zwei durch die Ritterschaft, der dritte vom fungirenden Oberschlaraffen gewählt werden. Diese drei Ritter wählen unter sich den Vorsitzenden. Für Junker und Knappen ist das Uhugericht die letzte Instanz. § 78. Als dritte Instanz fungirt das Reichskammergericht. Dieses besteht aus dem grossen Schlaraffenrath und tritt nur zusammen, wenn $^2/_3$ der anwesenden Ritterschaft dafür stimmen. Die Berufung an dasselbe ist nur gegen Erlag eines Rosenobles gestattet. Für die Oberschlaraffen bildet das Reichskammergericht die erste und letzte Instanz. § 79. Handelt es sich in einem Gerichtsfall um eine öffentliche, resp. Reichsangelegenheit, so führt der vom fungirenden Oberschlaraffen zu ernennende Anwalt die Anklage, und der Beklagte kann sich zwei Vertheidiger wählen. Handelt es sich um Privatstreitigkeiten, so führen die beiden streitenden Parteien ihre Rechtsangelegenheit selbst, doch ist es den Beklagten gestattet, sich einen Vertheidiger zu wählen. Auch ohne vorhergegangene Entscheidung des fungirenden Oberschlaraffen steht es einem Ritter frei, den Zusammentritt des Uhugerichtes zu verlangen und zwar gegen Erlag von 10 Uhudent. In diesem Falle fungirt das Uhugericht als erste, das Reichskammergericht als zweite und letzte Instanz.

2. **Ausserordentliche Gerichte.** Das Vehmgericht. § 80. Der höchste Gerichtshof jedes Reiches ist die Vehme, insofern sie nur in Fällen abzuurteln hat, in denen es sich um schwere und ernste Vergehen handelt. Sie hat ihr Urtel nur dahin zu fällen, ob ein Genosse Allschlaraffias dieser noch länger angehören kann. § 81. Die Vehme besteht aus einem Freigrafen und vier Schöffen. § 82. Der Freigraf wird von der gesammten Ritterschaft durch geheime Stimmzettelwahl auf die Dauer einer Jahrung ernannt. Das Scrutinium der Wahl erfolgt insgeheim durch den Oberschlaraffen, der den erwählten Freigrafen in tiefster Verschwiegenheit von seiner Wahl benachrichtigt und verpflichtet ist, den Namen des Erwählten hierauf sofort wieder zu vergessen. § 83. Der Freigraf ernennt sofort nach vollzogener Verständigung seiner Wahl insgeheim die vier Schöffen und einen Vehmboten durch Zusendung einer Urkunde. Die Schöffen und der Vehmbote haben über ihre Ernennung das tiefste Stillschweigen zu bewahren. § 84. Die Ladung vor das Vehmgericht geschieht durch den Vehmbrief, der dem fungirenden Oberschlaraffen insgeheim durch den Freigrafen zugestellt und von ersterem zur Kenntnis des Reiches gebracht wird. § 85. Die Form des Vehmbriefes sei ein für allemal folgende: S + S + G + G + (Stock, Stein, Gras, Grain). Wir Freigrafen und Schöffen des hohen heimlichen Gerichts der Schlaraffen-Vehme laden Euch N. N. hiermit feierlichst, am d. Monats 15 auf rother Erde und vor den Schranken des hohen heimlichen Gerichts pünktlichst und zur bestimmten Stunde zu erscheinen, allwo gegen Euch in peinlicher Anklage verhandelt werden soll. So Ihr aber dieser unserer feierlichen Ladung nicht folget, sollt Ihr nimmer Schlaraffen, Ritter, Junker oder Knappe sein und Euer Name fürderhin ausgelöscht werden aus denen Matriculis Allschlaraffias. So gegeben auf rother Erde (Datum). Freigraf und Schöffen der Vehme. § 86. Der Vehmladung hat sich jeder Schlaraffe unweigerlich und bei Strafe der Ausstossung aus dem Reiche zu stellen. Ist der Angeklagte in der Burg nicht anwesend, so wird ihm der Vehmbrief durch den Reichskanzler zugesendet mit der Aufforderung, in der nächsten Sippung zu erscheinen. § 87. Das Vehmgericht fungirt vor versammeltem Reiche. Die Vertheidigung führt der Angeklagte selbst. § 88. Jeder Schlaraffe kann, wenn ihm ein grosses Vergehen eines Insassen bekannt geworden ist, dessen Ladung vor die Vehme beantragen. Er hat in diesem Falle während einer Sippung zu dreien verschiedenen Malen laut zu erklären: „Schlaraffen, ich fordere die Vehme“ und seine Anklage schriftlich auf dem Altare Uhus niederzulegen, von wo sie insgeheim in die Hände des Freigrafen gelangt. Dieser beschliesst im Vereine mit den vier Schöffen endgiltig darüber, ob ein Vehmverbrechen vorliegt oder nicht. § 89. Das Urtel der Vehme lautet nur auf schuldig oder nichtschuldig. Ist der Angeklagte schuldig befunden worden, so hört

er mit Verkündigung des Urtels auf Insasse des Schlaraffenreiches und Genosse Allschlaraffias zu sein. Vehmurtel, welche auf schuldig lauten, sind spätestens 14 Tage nach deren Fällung sämmtlichen Reichen bekannt zu geben. § 90. Gegen ein Vehmurtel ist keine Appellation zulässig. Von den Wappen, Farben, Orden und anderweitigen Auszeichnungen der Reiche und Allschlaraffias. § 91. Die Wahl des Reichswappens bleibt jedem Schlaraffenreiche anheimgestellt, doch sollen alle Reichswappen ein Mittelschild mit dem Wappen der Praga enthalten. § 92. Die Farbe Allschlaraffias ist Blau-Roth-Gelb. Die Wahl der Reichsfarbe bleibt jedem einzelnen Reiche überlassen. § 93. Schnitt und Ausschmückung der Rüstung bleibt dem Ermessen jedes einzelnen Reiches anheimgestellt. § 94. Wiewohl es jedem Reiche freisteht, Orden zu stiften, so ist doch nur Allmutter Praga berechtigt, den Aha-Orden, welcher nur von fungirenden Oberschlaraffen getragen werden darf, an Tochterreiche zu verleihen. § 95. Der Ursippen-Orden, der entweder für 25jährige Bundesangehörigkeit, oder nach zurückgelegtem 70. Lebensjahre in Verbindung mit mindestens fünfjähriger ununterbrochener Sesshaftigkeit in einem Reiche verliehen wird, sowie die alljährlichen Ehrenzeichen, welche für den Besuch sämmtlicher Sippungen einer ganzer Jahrung ertheilt werden, sind von allen Reichen einzuführen. Die Verleihung von Ahnen steht jedem Reiche zu. Von dem Ceremoniale. § 96. Eine Säule des Schlaraffenthums bildet das Ceremoniale, und strenge Beachtung desselben ist die erste Pflicht eines jeden Reichsinsassen. Es umfasst: Installation der Oberschlaraffen und Würdenträger, Ritterschlag, Knappen- und Junker-Examen, Brudertrunk, Taufe und Gebrauch der Gefässe, Ordensfest, Stiftungsfest, Duelle.

Die Mittheilung dieser Satzungen ergänzt unsere Darstellung über die „Allschlaraffia“ offenbar im Wesentlichen. Es dürfte jedoch angemessen sein, gleich hier noch die *Termini technici* anzufügen, die in den Satzungen aller Genossenschaften gebräuchlich sind und deren Nichtbeachtung der Bestrafung unterliegt.

Jede anerkannte Schlaraffengenossenschaft nennt sich Reich, jede vorläufig nicht anerkannte heisst Colonie, alle Reiche und Colonien zusammen Allschlaraffia. Die Behausung, in welcher sich die Schlaraffen versammeln, heisst Burg, eine Sitzung auf der Burg Sippung oder Nachtung, der Sippung beiwohnen sippen, der Tag, an dem eine Sippung stattfindet, Uhutag, die erste Sippung in jedem Monate Schlaraffiade, eine einjährige Sippungszeit Jahrung. Der Sitz des Oberschlaraffen wird Thron genannt, das Festgewand Rüstung, die Kopfbedeckung der Ritter und Junker Helm, die der Knappen Sturmhaube. Die Ehefrau des Schlaraffen führt den Namen Burgfrau, seine Tochter und Schwester Burgfräulein. Das Klavier heisst Claviecimbel, die Geige

Seufzerholz, die Trompete Drommete, Trompetentöne Fanfaren. Die Speise benennt man im allgemeinen die Atzung, speisen atzen, den Trank Labung, trinken sich laben. Bier heisst Quell, Wein Lethe, das gewöhnliche Trinkgefäss Humpen, der Wirth der Burg Kellerwart, der Kellner Küfer oder Küper; die Cigarre nennt man Lunte, das Gefängnis Burgverliess, fahren oder gehen oder ankommen reiten, für „Prosit" ruft man E-He! Statt „Bravo" wird, wie schon bemerkt, Lulu gerufen. Lulu heisst aber auch ein bestimmtes Trinkgefäss; das erhabenste, am seltensten gebrauchte Trinkgefäss führt den Namen der Aha, ein anderes, das bei heftigen Debatten, geistigen Duellen und Gerichtsproceduren benutzt wird, der Oho, ein viertes, bei feierlichen Gelegenheiten übliches der Uhu; der Dudu wird zum Brudertrunke zwischen je zwei Insassen aller Stände herbeigeschafft, der E-He! zum Brudertrunke zwischen Rittern, der Dudu und Fuchs zum Brudertrunke zwischen je zwei Junkern oder Knappen.

Auch besondere Münzbenennungen sind in der „Allschlaraffia" im Schwange, wie § 75 der Satzungen zu entnehmen. Der hier erwähnte „Rosenoble" ist das grösste Geldstück, und begreift 3 Mark deutscher oder 1 Fl. 50 Xr. österreichischer Währung. Früher nannte man das höchste Geldstück „Reichsgülden", und es ist wirklich kein ausreichender Grund zu entdecken, warum deutsche Genossenschaften von dieser Bezeichnung abgehend den Namen eines altenglischen Geldstücks adoptirten, das im deutschen Reiche immer zu den grössten Seltenheiten gehörte und nur von reichen Münzliebhabern gesucht wurde[193]). Nach dem verunglückten Rosenoble, dessen Goldgewicht in Wirklichkeit zwischen 14 und 23 Karat schwankte, nach heutigem Goldwerthe zwischen 20 und 30 Mark, folgt abwärts in der Allschlaraffia die Reichsmark, welche 100 deutschen Pfennigen oder 50 österreichischen Kreuzern gleicht; danach der Uhudeut = 10 Pfennigen oder 5 österreichischen Kreuzern; endlich der Reichsheller = 2 Pfennigen oder 1 österreichischen Kreuzer.

Blicken wir nunmehr auf einzelne Bestimmungen der obigen Verfassung zurück, so könnte es zuvörderst als ein Widerspruch, ja als etwas Widersinniges aufgefasst werden, dass der Schlaraffenbund ritterliche Bräuche und Sitten zu seinen Formen und Symbolen erhoben, und gleichwol seine Zeitrechnung blos um dreihundert Jahre, also erst in die Sturm- und Drangperiode der Reformationsepoche, welche dem Ritterthum und den übrigen Institutionen des Mittelalters den Garaus machte, zurückversetzt hat, folglich mit 1559 beginnt. Aber die Schlaraffen verehren ja nicht in vollem Ernste die Gebräuche des Ritterthums, sie bedienen sich ihrer nur als Maske, um desto toller ihren Witz treiben zu können. Darum

schmückt sie auch nicht ein eherner Helm, sondern eine mehr oder weniger ausgeputzte Faschingskappe mit oder ohne Schellen, und statt des scharfen Stahls tragen sie an einem ledernen Bandelier ein hölzernes Schwert, das zumeist an die Pritsche des Harlekins erinnert. Und bei festlichen Gelegenheiten umhüllt lediglich ein langer leichter Mantel meist mit den Farben des betreffenden „Reichs“ (— nur Leipzig trägt diese nicht —) die modern-bürgerliche Kleidung.

Dennoch ist die in der Allschlaraffia mehrfach aufgeworfene Frage, warum die Zeitrechnung eine anlehnende und retrospective sein müsse, eine ebenso berechtigte, als noch niemals unwiderleglich beantwortete. Die Gründung dieses Bundes soll als eine epochale gelten. Wohlan, sagte man, dann musste sie auch ihre eigene Zeitrechnung führen. Im komischen Sinne ist es jedoch wol nur aufzunehmen, wenn es zur Unterstützung dieser Forderung heisst: Die Römer rechneten nach der Erbauung der ewigen Roma, die Hellenen nach den olympischen Spielen, die Juden nach der märchenhaften Erschaffung der Welt, die Moslemin nach der Flucht ihres Propheten, die Franzosen der ersten Republik nach der Einführung derselben.

Nachdem man sich aber in jene chronologische Fiction versetzt hatte, musste darin wie in der närrischen Verwendung ritterlicher Bräuche eine gewisse Folgerichtigkeit beobachtet werden: man durfte nicht in einen Contrast gerathen, der die Grenze des Komischen überspringt ohne das Gebiet des Ernstes zu erreichen, sondern in fade Ungereimtheit verfällt. So existirt ein Schlaraffen-Kalender, der unter Festhaltung der eingebildeten Zeitrechnung die Tage zum Theil mit Namen bezeichnet, welche erst spätern Jahrhunderten angehören. Bedenklicher, ja viel verwerflicher ist noch folgender Umstand. Die Allschlaraffia will, was unbestreitbar sehr löblich, nicht blos der scherzhaften Kurzweil, dem Komischen huldigen, sie will auch in ihren Sippungen von Zeit zu Zeit dem Ernste einen Tribut darbringen. Dazu dienen namentlich verschiedene ihrer beweglichen Feste, welche an durch „Reichsbeschluss“ festgesetzten Tagen abgehalten werden. Diese Feste sind dem Andenken an die Kunstheroen Goethe, Schiller, Beethoven, Weber, Haydn, Schubert, Mozart gewidmet! Aber welcher Nonsens in einer Genossenschaft, die als solche sich im sechzehnten Jahrhundert bewegt, das Andenken an Menschen zu feiern, die erst nach weitern Jahrhunderten geboren worden! Correct allein würde das Zurückgreifen am Faden ihrer Chronologie gewesen sein, und auch preislicher, denn man würde dann das Andenken an Menschen haben auffrischen können, deren Bedeutung der Menge unserer Tage theils halb, theils ganz entschwunden ist oder die sie überhaupt gar nicht Gelegenheit hatte einzusehen. Ich erinnere nur an die deutschen Zeitgenossen der Allschlaraffia Adam Riese, Hans Lobsinger, Barbara

Uttmann, Conrad Gessner, Hans Sachs, Friedrich Taubmann, an den ersten Zuckersieder Roth und an Franz Drake, diesen hochverdienten Mann trotz Liebig und aller der Chemiker, welche die Kartoffel verbannt wissen wollen, weil sie den menschlichen Ernährungsprocess als einen mechanischen und nicht organischen betrachten. Der Uebergang vom Närrischen zum Ernsten bietet auch bei der Feier dieser Namen ungleich mehr naheliegende und deshalb gewissermassen natürliche Punkte der Vermittlung dar, als die Feier der erstgedachten. Allerdings sprechen die Schlaraffen nicht von einer Goethe-, Schillerfeier u. s. f., sondern von einer Faust-, Funke-, Florestan-, Adolar-, Paulus-, Erlkönig- und Don Juanfeier. Aber der Nonsens wird dadurch nicht beseitigt, und das Ceremonial lässt jeden ausser Zweifel, was darunter zu verstehen, und uneingeweihte Gäste oder „einreitende Pilger" sind schon beim Anblick der an solchen Tagen aufgestellten Büsten aller Ungewissheit ledig. Ueberdies ist die schlaraffische Umtaufung abermals ein humorloser Widerspruch, eine Travestirung des ernst sein sollenden Actes. Kommt obenein hinzu, dass die in Rede befindliche närrische Genossenschaft Heroen, bei deren bloser Nennung jeden nach Geist und Herz wahrhaft gebildeten Menschen ein Schauer der Ehrfurcht und des Stolzes ergreift, und deren Feier man hier gleichwol begeht, ohne das närrische Costüm abzulegen, ich sage, dass die Schlaraffen diese Heroen auch noch zu ihren „Ehrenrittern" ernannt haben! Das nenne ich eine Entwürdigung, die an Frevel streift. Und wo in aller Welt noch diplomirt man Verstorbene? Fort also mit diesen Festen aus der Allschlaraffia! Das ist auch die Meinung unter nicht wenigen Zugehörigen derselben, welche es begreifen, dass die Komik nicht berechtigt ist, Alles und Jedes in ihr Gebiet hineinzuziehen.

Einmal gelangt man übrigens doch zu der Nöthigung, die dermalige Zeitrechnung aufzugeben. Wenn die Allschlaraffia ihr fünfzigjähriges Jubiläum erreicht, dann steht sie an der Schwelle jener entsetzlichen deutschen Geschichtsperiode, an welcher in Lust und Freude entlang zu gehen eine Schmach sein würde.

Noch eine andere, schon vielgerügte Inconsequenz dürfte den Delegirten der Allschlaraffia auf dem nächsten Concile zu denken geben: es ist die merkwürdige Ungleichheit der amtlichen Benennung der Schlaraffenreiche, welche, trotzdem den Gelehrten derselben das Latein dabei ausging, wohl oder übel alle latinisirt wurden. So heisst Oppeln Alta ripa, statt, wie Drucke des sechzehnten Jahrhunderts lehren, Oppolia; Aschaffenburg Asciburgia statt Asciburgium oder Schaffnaburgum; Berlin Berolina statt Berolinum; Budweis Budovicia statt Budevogis oder Budovissa; Carlsruhe Carolsuhu (— offenbar ein schlaraffischer Witz zur Verdeckung der Unkenntnis —) statt Carolihesychium; Cassel Chasalla statt Casellae oder Chasellium; Dresden Dresdensia

statt Dresda; Frankfurt a. M. Francofurta statt Francofordia oder Francofurtum ad Moenum; Frankfurt a. d. O. Francovadia statt Francofurtum ad Viadrum; Freiburg i. B. Friburgia Brisgaviae statt Friburgum Brisgoviae; Graz Grazia statt Graza oder Grajacum; Kiel Kilia statt Chilonium; Mannheim Maninheimbia statt Manhemium; Innsbruck Oenipontana statt Oenipontum; Strassburg Strasseburgia statt Argentoratum; Detmold Theotmalli statt Detmoldia; Zürich Turicensis statt Tigurum u. s. w. Wozu indess die Latinisirung überhaupt? Bedient man sich bei Ansprachen, Zuschriften, Botschaften und in Urkunden so gern eines alterthümelnden Deutsch, warum dann nicht die deutschen Heimstätten in deutscher Schreibung und Aussprache der fictiven Schlaraffenaera?

Um auf die Vorschriften über die Gebräuche Allschlaraffias zurückzukommen, deren der „Spiegel" nur ganz im Allgemeinen gedenkt, so erstrecken sie sich über die Ceremonie beim „Eintritt in die Burg", über den Ritus während der Sippung, über den Brauch bei Aufnahme neuer Insassen, bei Debatten und parlamentarischen Verhandlungen, bei dem Zweikampfe, über das Gerichtsverfahren und das Junkerexamen, bei Botschaften aus auswärtigen Reichen, bei Wahlen der Oberschlaraffen und Amt- und Würdenträger, bei Vollzug von Stiftungen, Installirung neuer Oberschlaraffen und Würdenträger, bei Ertheilung des Ritterschlags, der Erhebung in den Junkerstand, bei Wechselung des Brudertrunks, bei der Taufe der Trinkgefässe, beim Scheiden eines Oberschlaraffen, bei Abhaltung der Feste und Ertheilung der Auszeichnungen, Anlegung der Rüstung und Abzeichen, beim Gebrauch der Gefässe, bei der Wahl der Wappen und Reichsfarben neuer Reiche (— das Mittelschild aller Wappen muss das der Allmutter Praga enthalten —) endlich bei der Schmückung der Burg, Entwerfung der Ritterbriefe und Ausfertigung der Schlaraffen-Pässe, deren Benutzung, wie auf der Hand liegt, von mannigfachem Vortheile ist.

Der in dieser Specialübersicht berührte Zweikampf findet statt, „wenn ein Ritter durch einen andern so beleidigt worden," (— selbstverständlich im Scherz —) „dass er allein im Zweikampfe seiner Ehre Genüge zu thun bemüssigt ist. Dann hat er seinen Gegner öffentlich zu fordern, indem er sich vom Archivar den Reichsfehdehandschuh reichen lässt und diesen, nach vorausgegangener Anzeige bei dem fungirenden Oberschlaraffen, seinem Gegner vor die Füsse wirft. Dem Geforderten steht die Wahl der Waffen frei. Letztere theilen sich in materielle und geistige Waffen, daher auch die Duelle in materielle und geistige. Doch auch die ersteren verstossen nicht gegen die §§ 201—210 des Deutschen Strafgesetzbuchs, sondern bestehen in einer höchst originellen Bierzecherei, deren belustigenden Eindruck sich Niemand erwehren kann. Die Waffen der geistigen Duelle sind Vorträge jeglicher Art, ohne be-

stimmtes Thema. Verlangt der Geforderte jedoch geschärfte Waffen, so wirft der fungirende Oberschlaraffe ein beliebiges Motiv auf, das jeder Duellant in seiner Weise, durch Poesie, Musik oder Malerei, zu bearbeiten hat. Diese Duelle müssen binnen 14 Tagen ausgetragen werden. „Obgleich es undenkbar ist, dass ein Ritter sich zum geistigen Duelle nicht stellen würde, so behält sich die Weisheit des Oberschlaraffen für das Eintreten dieses scheinbar unmöglichen Falles doch vor, den sich eines solchen Verbrechen schuldig machenden Geforderten mit den furchtbarsten Strafen heimzusuchen, ohne dass dadurch dessen Verpflichtung, dem Gegner Genugthuung zu geben, erlischt.“ Man muss solchen Duellen angewohnt haben, um den Hochgenuss, den sie gewähren, zu fassen. In Leipzig und Berlin wenigstens erlebte ich dabei ein solches Ueberbieten von Scharfsinn, schlagendem Witz und schöner Kunst, dass meine höchsten Erwartungen überboten und einer meiner phlegmatischsten Freunde im Anhören völlig ausser Athem versetzt wurde.

Unter den Auszeichnungen jedoch, welche der fungirende Oberschlaraffe für ein schlaraffisches Verdienst bestimmen kann, ist der in allen Reichen eingeführte „Bangk“ das Possenhafteste, was jemals irgend ein Comment ersonnen. Sobald dazu aufgefordert wird, setzt sich jeder Reichsinsasse ordnungsgemäss und legt beide Hände auf die Tischkante. Der Oberschlaraffe oder in dessen Auftrage der Ceremonienmeister giebt hierauf zunächst durch den mehr oder minder schnellen Ruf — ,,,, — ',,,, ––) das Tempo an, in welchem der „Bangk“ ausgeführt wird. In gleichem Tempo schlägt jeder Insasse vier bis sechsmal die Hände zusammen, eben so oft mit beiden Händen zugleich auf den Tisch, stösst eben so oft mit beiden Füssen auf den Boden, ruft vier bis sechsmal „Ha!“, schlägt dann einmal die Hände zusammen, einmal mit den Händen auf den Tisch, stösst einmal mit den Füssen auf den Boden und ruft noch einmal „Ha!“ Wesentlich ist dabei, dass alle Insassen in gleichem Takte bleiben. Man muss schon ein arger Griesgram sein, um die drastische Wirkung dieses Possenspiels nicht an sich zu verspüren. Doch wird unsere Genossenschaft überhaupt leicht unterschätzt, wenn man nicht wenigstens in einigen Reichen wiederholt mitgesippt hat.

Commandirt wurden die schlaraffischen Corps' des Komos zu Ende 1885 von 174 Oberschlaraffen, und 69 Kanzler vermittelten den schriftlichen Verkehr der „Reiche“ untereinander. Daneben besteht nun noch seit dem Jahre 1872 ein officielles, jetzt jährlich zehnmal in prachtvoller Ausstattung erscheinendes Organ, betitelt: „Der Schlaraffia Zeyttungen“, sehr geschickt und gewissenhaft redigirt von dem Marschall der Lipsia, dem Grafen Klex, profan genannt Robert Zangenberg. In dem „nichtambtlichen“ Theile dieses Journals werden Beiträge von Schlaraffen in Prosa und Poesie, in

hochdeutscher und alterthümelnder Mundart wie auch im Dialekt, ingleichen musikalische Beiträge aufgenommen, und alle zeichnen sich mindestens durch Launigkeit, wenn auch nicht immer durch Eigenartigkeit und hohe Kunst aus. Man möchte bei der Lectüre dieses Journals fast muthmassen, dass sich gerade die tüchtigsten, gewandtesten, kurzum berufensten Köpfe der Schlaraffia der litterarischen Theilnahme absichtlich enthalten, und wir würden zu einer einseitigen Beurtheilung unserer Genossenschaft gelangen, wenn man sich blos auf die fraglichen Beiträge stützen wollte. Ich beschränke mich zur Probe auf die drei folgenden Stücke, da für weitere hier der Raum fehlt.

Naturhistorische Studie.

Vortrag über den „Aal."

Der Aal ist eines der interessantesten Thiere. Es haben sich schon viele Forscher damit beschäftigt, die Natur des Aals zu ergründen, ohne dass das Dunkel, in welches sein Herkommen und seine Fortpflanzung sich hüllen, sowie seine Gewohnheiten und Eigenthümlichkeiten, vollständig klargelegt worden wären. Ich habe mich daher veranlasst gesehen, die eingehendsten Untersuchungen über den Aal anzustellen, und es sei mir gestattet, meine Resultate in populärer Darstellung zum Vortrag zu bringen.

Wie wohl allgemein bekannt ist, stammt der Aal in seiner jetzigen Gestalt vom Ur-Aal, weil er der älteste bekannte Aal ist. Hier ist ein alter pensionirter Hauptmann von Soundso, der kann es sich nicht merken und erzählt regelmässig, der Aal stamme vom Kaukasus. Der Aal vermehrt sich sehr stark, daher nennt man ihn, wenn er sich vermehrt hat, den Plur-Aal: zwei Aale (Männchen und Weibchen) heissen der Du-Aal. Der Aal ist ausserordentlich behende, wie schon in dem schönen Liede gesagt wird: „kaum dass man denkt, dass man ihn hat, so schlüpft er durch die Finger glatt;" der gewandteste unter ihnen ist der Diebst-Aal, die dummste Sorte ist der Philippsth-Aal, welcher gleich nach dem Ba-Aal kommt, der scheusslichste ist der Scheus-Aal. Selten findet man den Mor-Aal, dagegen häufiger den Skand-Aal, welcher in der Schlaraffia besonders unbeliebt ist; äusserst angenehm den Damen ist der Nochm-Aal. Der Aal begleitet den Menschen durchs ganze Leben. Er kommt schon auf die Welt mit dem Mutterm-Aal, geht in die Schule mit dem Line-Aal und Penn-Aal, kriegt seine Noth mit Erlernung des Voc-Aal, hört dann später etwas von Hannib-Aal und Juven-Aal, kommt er aus der Schule kriegt er einen Princip-Aal, der behandelt ihn brut-Aal, er braucht auch zuweilen ein Fatter-Aal, nimmt sich ein Gem-Aal, geht zum Carnev-Aal, verdirbt sich den Magen bei einem Gastm-Aal im Roll-

Aal, fällt in der Betrunkenheit in den Can-Aal und man schafft ihm zum Spitt-Aal: darüber wird er sentiment-Aal, geht in's Rosenth-Aal, dort schlägt der Nachtig-Aal, darauf wird er Sens-Aal, Corpor-Aal oder Gener-Aal, er wird nationalliber-Aal, geht ins Wahllok-Aal zur Stichw-Aal und nach Mühs- und Trübs-Aal stirbt die Mehrz-Aal, und nach dem Tode bekommt man schliesslich auch noch ein Denkm-Aal. Insoweit der Aal beim menschlichen Leben in Frage kommt heisst er Schicks-Aal, und ist dann oft ausserordentlich schwer zu verdauen.

In der Blumensprache heisst der Aal Zaunspf-Aal: er wird häufig besungen, zum Beispiel: „Alles Schöne ist vergänglich, nur der Aalschwanz ist 'was länglich." Bei Richard Wagner kommt er vor als Gra-Aal. In der Schlaraffia kennt man den Pok-Aal und den Ahnens-Aal: begiebt sich der Aal unter die Dichter, so macht er entweder gute oder schlechte Verse und heisst dann entweder Mosenth-Aal oder Blumenth-Aal; geht er mang die Komödie, so heisst er Bernd-Aal, Sonnenth-Aal; zum Schluss kommt der Fin-Aal, und ob es Euch gefällt, ist mir eg-Aal.

Nützliche Winke

in der Behandlung des Reims mit praktischen Beispielen belegt, zunächst für heranwachsende Dichter.

Jedes poetische Dichtwerk ist meistentheils gebildet, oder sollte wenigstens gebildet sein aus zwei Bestandtheilen, nämlich den Gedanken und den Reimen. Doch sind Gedanken nicht jedermanns Sache. Nun, dann kann man sein Gedicht auch einmal blos aus Reimen bestehen lassen, und da giebt es denn eine Reihe von Kunstgriffen, wie man auf die billigste Weise zu brillanten Reimen gelangt. Ich will heute nur den einen Kunstgriff erörtern, die Buchstabirmethode und zwar gleich an einem passenden Beispiele. Nimmt man irgend ein Wort her, etwa „Zange" und wirft es durch alle Vokale hindurch im Mund herum, und bildet Zange, Zenge, Zinge, Zonge, Zunge, so erhält man eine ganze Reihe von Anknüpfungen für diverse Reime. Am schönsten macht es sich aber, wenn man, wie im Folgenden, alle selbst in das Gedicht hineinwebt. – Man urtheile selbst:

Unnütz ist, ach, in der Regel
Jedem seines Glückes Pfund,
Denn das Glück ist kagel-, kegel-,
Kigel-, kogel-, kugelrund!

Ist zum Beispiel der kein Esel,
Der da stets im Dusel läuft,
Weil er nichts als Fasel, Fesel,
Fisel, Fosel, Fusel säuft?

Seinem Hute fehlt die Krempe,
Meist lebt er von Pumperei,
Bettelt oft 'ne Lampe-, Lempe-,
Limpe-, Lompe-, Lumperei!

Und so kommt es auf die Länge,
Dass ihn jeder Junge neckt,
Aus dem Hals die Zange, Zenge,
Zinge, Zonge, Zunge steckt.

Läuft er endlich gar mit Bebel,
Bringt man auf den Schub ihn d'rum.
Merk' Dir's, liebes Pabel-, Pebel-,
Pibel-, Pobel-, Publikum!

Jeder, der ähnliche Leistungen noch nicht kannte, wird sicher überrascht sein, wie wirksam ein solches Arrangement ist, so dass ich wohl diese Betrachtungen mit folgendem Verse zu schliessen nicht ganz unberechtigt sein dürfte:

Sicher weckt mit lautem Zeter
Solche Reimsohnweiterkeit
Allgemeine Hater-, Heter-,
Hiter-, Hoter-, Heiterkeit!

Schlaraffen-Zoologie.

Schlaraff, ob in Palästen Du geboren,
Ob berühmt Du bist und hochgeehrt,
Sei bescheiden — stolz sind nur die Thoren,
Poche nicht auf Deinen Menschenwerth.
Sind doch alle wir — valleralla!
Abgestammt von Thier valleralla!
Darwin hat's und Häckel uns gelehrt.

Gross fürwahr ist unsre Thierverwandtschaft;
Einst ins Höhlen wohnte unser Ahn.
Schloss dort mit dem Höhlenbär Bekanntschaft,
Und wir binden heut' noch Bären an.
Wenn zum Bier Ihr lauft — valleralla!
Euch 'nen Affen kauft — valleralla!
Schafft Ihr Euch zugleich den Kater an.

Unentbehrlich ist das Thier im Leben.
Denn zum Gärtner wird der Bock bestellt.
Eseln werden Aemter auch gegeben.
Ein Kameel man oft für weise hält.
Lebst mit Wölfen Du - valleralla!
Heule immer zu - valleralla!
Dass es wohl Dir gehe in der Welt.

Störche sind es, welche Kinder bringen.
Einst ein Fuchs war jeglicher Student:
Eulen öfter in Concerten singen.
Reiche Männer man als als Rennthier kennt.
Wer es treibt zu bunt - valleralla!
Der kommt auf den Hund - valleralla!
Glücklicher, der Schwein sein eigen nennt.

Der ist dumm, dass ihn die Gänse beissen.
Mancher Dichter sang sein Schwanenlied.
Schmutz'ge pflegt Schmierfinken man zu heissen.
Zeitungsenten wird man nimmer müd'.
Salamander auch valleralla!
Ist Schlaraffenbrauch valleralla!
Vor dem Falk*) die schwarze Schaar entflieht.

Drum, Schlaraff', beherz'ge diese Lehren,
Rühm' Dich Deines Menschseins nicht zu sehr.
Erdenwurm, den Würmer einst verzehren,
Stammest selbst vielleicht von Würmern her.
Drum begegene hier - - valleralla!
Freundlich jedem Thier - valleralla!
Doch zum Kukuk gehe nimmermehr!

Bei den Sippungen aber wird so flott gesungen wie bei studentischen Gelagen, und es dient dazu ein „schlaraffischer Liederkranz, ediret und gesichtet von der Olomucia" (Olmütz 1883, 111 Lieder in strengem Bezug auf den schlaraffischen Cultus umfassend.

Dass die Stiftung von Orden, deren bereits unzählige mit den tollsten Benennungen vorhanden, ursprünglich einzig und allein den Zweck der Persiflage verfolgte, bedarf wohl kaum noch der Anführung. Man beging aber den Fehler, sie nicht sammt und sonders nach Art der Cotillonorden, also von werthlosem Stoffe anfertigen zu lassen, man verstieg sich dabei bis zum Edelmetall, und so pflegen sie hie und da gerade die Eitelkeit, welche doch handgreiflich verspottet werden sollte.

*) Es ist der frühere preussische Cultusminister gemeint.

XV.
Vereinigte Ritterschaften in Bayern und Oesterreich-Ungarn.

Hätten wir streng chronologisch verfahren wollen, so würden die Gesellschaften, welche, falls wir recht berichtet worden sind, seit dem Jahre 1877 unter obiger Collectivbenennung officiell bestehen, bereits vor der Schlaraffia aufzuführen gewesen sein. Denn ihr Entstehen greift in eine Zeit zurück, wo an die „Proletarier“ in Prag, aus deren Mitte die Schlaraffia hervorging, noch keineswegs gedacht wurde. Aber diese Gesellschaften, bei weitem nicht zu der Ausbreitung und Bedeutung der vorigen gelangt, verbrachten zur Zeit der Gründung der Schlaraffia, ja selbst in der Periode der allkundigen Entfaltung derselben, ihre Existenz noch so im Dunkeln, dass wir uns dadurch bewogen fühlten, unsere Mittheilungen über jene Genossenschaft den über die obigen voranzusetzen. Ob aber die Muthmassung berechtigt oder von der Hand zu weisen, dass die „Vereinigten Ritterschaften“, wenn nicht als solche und direct, so vielleicht durch einzelne Mitglieder und indirect auf Wesen und Einrichtung der Schlaraffia Einfluss genommen, das mag hier auf sich beruhen. Auffällig bleibt jedenfalls die Uebereinstimmung in Zweck der Existenz und die Verwandtschaft in Sitten und Bräuchen der beiden.

Im Jahre 1856 war es nämlich, dass zu Landshut in Nieder-Bayern eine kleine Anzahl von Männern, die rasch auf dreissig anwuchs, auf den Gedanken kam, sich zur Pflege heiterer Geselligkeit, ergötzlichen Unsinns und verschwiegen werkthätiger Menschenliebe enger zu vereinen. Bald wurde von ihnen eine Verfassung entworfen, und um den einen Theil des anstandslos genehmigten Zweckes um so besser durchzuführen, komische Anwendung ritterlicher Tracht und ritterlicher Bräuche bestimmt. Diese Gesellschaft nannte sich „Schwemmritterbund“, machte viel von sich reden und fand soviel Anklang, dass sich bereits im nächsten Jahre in derselben Stadt ein ähnlicher Verein, die „Katzianer von Katzenstein“, aufthat und in steter Berührung mit dem vorigen erhielt. Von der Isar drang die Kunde hievon nach Graz, und es bildete sich dort (1859) nach gleichem Grundsatz und gleicher Form die „Tafelrunde“. Zwischen Landshut und der Hauptstadt des Herzogthums Steiermark war aber die Aufrechterhaltung der gegenseitigen Beziehungen, wie auf der Hand liegt, mit schwierigen und zeitraubenden Umständlichkeiten verknüpft. Umständlichkeiten, die sich mit der weitern Ausbreitung dieser Ritterschaften bis zur Un-

überwindlichkeit aufthürmen konnten, und so beschlossen die Katzianer unter Zustimmung der Schwemmritter zwar nicht eine geschäftliche Centralleitung, doch die Errichtung eines gemeinsamen Organs, welches den auswärtigen Verkehr erleichtern, das Gefühl der Zusammengehörigkeit wach halten und stärken und die Vermehrung dieser Genossenschaften anregen sollte. Dies Organ erschien (selbstverständlich nur für Mitglieder dieser Ritterbünde) unter dem Titel: „Hans von Hackelbergs Erzählungen“, bis 1867 herausgegeben von dem Vorstande der Katzianer, dienlich zwar, allein hinter berechtigten Wünschen noch sehr zurückbleibend.

Auf Graz folgten inzwischen die „Wendelsteiner“ zu Aibling in Ober-Bayern (1861), die „Halser Ritterschaft“ zu Passau (1862), die „Neudecker Ritterschaft“ zu Pfarrkirchen in Bayern (1863), in Wien der „Ritterorden vom güldenen Humpen“ (1864), zu Hengersberg (Nieder-Bayern) die „Puchberger Ritterschaft“ (1865), zu Landau am Fusse des Haardtwaldes die „Ahauser Ritterschaft“ (1866), und in demselben Jahre zu Pfaffenberg (Nieder-Bayern) der „Drachensteiner Ritterbund“, geringerer nicht zu gedenken.

Nun starb aber der unermüdliche Herausgeber von „Hackelbergs Erzählungen“, ein Fortsetzer wollte sich nicht finden, ein neues Organ auch nicht zu Stande kommen, und so führten denn die bis dahin entstandenen Bündnisse, zumal unter dem Eindrucke und Folgen der von Preussen herbeigeführten politischen Ereignisse von 1866 ein vereinsamtes, ermattendes Leben; äusserlich geringe Verbindungen wie die „Wildensteiner Ritterschaft“ in Sigmaringen, die „Findelsteiner“ zu Deggendorf (Bayern) und die „Lichtenegger“ zu Kötzting im bayerischen Wald, wurden bis auf bessere Zeit ganz eingestellt, zu neuen Bündnissen fehlte überall Sinn und Muth. Erst 1868 tritt zu Osterhofen (Nieder-Bayern) der „Hiltgartsberger Ritterbund“ mit noch schüchternem Treiben auf, und 1872 zeigt sich ein anderes Bollwerk des Humors, und zwar zu Pesth in Ungarn unter dem Namen: „Bund der Ritter von der Tafelrunde“, der sich jedoch, von vornherein schwächlich, 1877 wieder auflöste. Wahrhaft frisches Leben blühte überall erst mit dem Jahre 1873 wieder auf, und es erwachsen ohne lange Pausen neue Vesten. So in Wien die Margarethaburg mit dem „Ritterorden vom Grünen Humpen“ (1873), in Klagenfurt der „Ewlenhorst“ (1874), desselben Jahres zu Pfarrkirchen die „Ritter auf Reichenberg“, in Salzburg, dem „deutschen Rom“, die „Kuttenberger Ritterschaft“. Nächsten Jahres zu Judenburg in Steiermark die „Lichtensteiner Ritterschaft“, in Linz (Ober-Oesterreich) der „Rosengarten“ und in Regensburg die „Hohenstaufer Ritterschaft“. Zwei Jahre hernach gesellte sich zu den in Pfarrkirchen vorhandenen Ritterschaften noch die

„Gutteneggger“, und endlich, am 15. Juli 1877 tritt unter dem Namen: „Der Herold“ durch die Kuttenberger in Salzburg ein neues, anfänglich monatlich ein-, jetzt zweimal erscheinendes Blatt hervor, welches die gemeinsamen Interessen der „Ritterschaften“ vertritt, man muss gestehen zweckgemässer als der Vorgänger, leider ohne allseitigen Genuss von Gegenliebe, ohne von jedem Bunde ohne Ausnahme beachtet zu werden.

Seit 1877 sind dann bis Ende 1885 noch folgende Ritterschaften zu Tage getreten: in Eger der „Blasritterbund“, in Fürth die „Lichtenegger“; in Geisenfeld, einem oberbayrischen Marktflecken, der „Innsgauer Ritterbund“; zu Innsbruck die „Grabesrittter“; zu Klosterneuburg a. d. Donau die „Albrechtsburger“; in München die „Schwanecker“ und „der Grünwald“, in Miltenberg (Bayern) die „Wilhelmsburger“; zu Nürnberg die „Löwenecker“; in Neulengbach in Nieder-Oesterreich die „Ritter vom silbernen Humpen“; in Ottakring die „Ritter vom silbernen Stern“; in Pitten die „Hubertusburger“; in Salzburg die „Ritter der Nacht“; in Wels an der Traun die „Raineberger“; in Wien und Vorstädten die „Ritter der Mitternacht“, die „Ritter vom gülden Helm“, und noch vier andere, die uns nicht näher bezeichnet worden sind: zu Oedenburg (Ungarn) die „Rebensteiner“ und der „Ritterbund der grünen Erde“; in Vösendorf die „Ritter vom weissen Humpen“; in Vöslau die „Ritter vom irdenen Humpen“.

Insgesammt bestehen dermalen etwa 45 der obigen Ritterschaften, welche zwischen 700–800 Bundesglieder zählen. Vereinigt sind sie insofern, als sie fast gleiche bereits umschriebene Zwecke verfolgen, im Wesentlichen annähernd gemeinsame Satzungen und Bräuche haben, sich schriftlich und durch den „Herold“ wie durch jeweilige Besuche von Abgesandten („Gautage“, „Gaufahrten“ und „Kreuzzüge“ genannt) in wechselseitiger Berührung erhalten. Ein durchgreifendes Seniorat, oder eine Centralleitung, oder eine Organisation wie in der „Allschlaraffia“ existirt dagegen nicht, und das Band, welches die einzelnen Ritterschaften aneinander bindet, ist daher ein sehr lockeres.

Jede Ritterschaft hat ihren eigenen Wahlspruch, besonderes Wappen und Siegel und besondere Farben, auch eigene ihren Verhältnissen entsprechende Grundgesetze. Behandlung von Politik und Privatangelegenheiten ist überall ausgeschlossen, und gar in Oesterreich sind Bünde, z. B. der Orden vom grünen Humpen zu Wien, welche ganz ernsthaft „redliche Schirmung der Kirche und ihrer Diener wie Bekämpfung der Ungläubigen“ als Pflicht auferlegen, also die Religion in eine Gesellschaft ziehen, [illegible] alte Ritterthum in seiner [illegible] parodiren, [illegible]

geweiht ist. Hie und da wird auch ein besonderer Schutzpatron verehrt. Ueberall ist fast dieselbe Gliederung in Comthure, Ritter. Junker oder Knappen und Trossbuben. Gäste sind „Pilger“. An der Spitze fast jedes Bundes steht ein „Grossmeister“, nur bei wenigen ein „Gaugraf“. Jedem Ritter wird ein adliger Name beigelegt, meist mit Anklang an ein historisches Geschlecht, und nur ausnahmsweise mit einem närrischen epitheton ornans, wie es in der „Allschlaraffia“ Regel ist. Ueberall heisst die Versammlungsstätte „Burg“, und Niemand darf hier in modern-bürgerlicher Weise angeredet werden. Grosswürdenträger sind der Grosscomthur, Kanzler. Grossprior, Ceremonienmeister, Spielgraf und Freigraf. Würdenträger sind der Cardinal, Geheimschreiber, Burgpfaffe, Rottenführer. Schatzmeister. Meistersinger, Burgarzt, Narr, Mundschenk und Truchsess. Aemter sind: der Castellan. Kellermeister, Burgcaplan, Chronist. Herold, Büttel. Kampfrichter, Wappenkönig, Frater, Bannerträger. Quacksalber, Waffenschmied, Sacristan, Tafeldecker, Zauberer, Fackelträger und Thorwart.

Selbstverständlich sind diese Würden und Aemter nur bei den zahlreichsten Vereinen vertretbar; die meisten begnügen sich mit einer Auswahl daraus. Ein paar Vereine zählen nur 7 und 11 Mitglieder, und es lässt sich daher denken, welche der obigen Bezeichnungen bei ihnen verkörpert erscheinen.

Keine der Ritterschaften führt eine besondere Zeitrechnung, alle datiren p. Chr. n. Ueberall sehen wir die Einrichtung eines Vehmgerichts, bei nicht wenigen als erste Instanz ein Ehrengericht

Jede Ritterschaft verleiht ihre eigenen Orden; aber die stärkste hat deren nicht über vier, viele nur zwei; leider bestehen diese Zieraten nicht zweckentsprechend blos aus Flitter, sondern sind, wie in Klagenfurt das „Kreuz der Einheit“ und das „Ehrenkreuz der Eulen“, von Silber und Gold gefertigt. Untergeordnete Ehrenzeichen heissen wie bei den Schlaraffen „Ahnen“, sind von Messing, werden jedoch von den Rittern zum „Eulenhorst“ an goldenen Ketten getrag[illegible] Die Ordensverleihung ist Taxen unterworfen.

Ver[illegible] Bunde führen gleich den Schlaraffen eigene Münzbenennungen. Bei den Rittern vom grünen Humpen sind 5 Fl. ein „Thury-Fetzen“ Thury ist der Name eines Grossmeisters . 3 Fl. sind ein gewöhnlicher „Fetzen“; 20 Kreuzer heissen ein „Dorotheabatzen“, 10 Kr. ein „Ulrichsbatzen“, 1 Kr. „Batzen“, $^{1}/_{2}$ Kr. „Winzig“, [illegible] Kr. „Pfennig“. Im „Ewlenhorst“ rechnet man nach „Hellern“, „S[illegible]ingen“ und „Gulden“.

A[illegible] tragen die „Ritter“ in gewöhnlichen Zusammenkünften ein Barett [illegible] auch noch ein Kreuz, bei den zahlreichen feierlichen V[illegible]ssungen und Festen hingegen volles Costüm, also Mantel [illegible] S[illegible]ertumgurtung.

In den meisten Bünden werden gewisse Trinkgefässe bevorzugt; im „grünen Humpen“ sind es zugleich die grössten und „Willekumm“, „Frauenlob“ und „Tummler“ getauft.

Unter den Schlaraffenreichen ist blos ein einziges, welches mit den vereinigten Bünden in regem Verkehr steht, nämlich Laibach (Emona).

Leider ist es uns nicht vergönnt gewesen, einer Sitzung irgend einer dieser Ritterschaften beizuwohnen, und andererseits auch nur der Einblick in die Minderzahl der Satzungen und Ceremoniale und in unzureichende briefliche Kundthuungen, so dass wir mit diesem Abriss schliessen müssen.



Sechster Abschnitt.

Musik.
Objective Kunst und Costüm.





I.
Musik.

Es ist eine unumstössliche Wahrheit, dass die Musik nur im Stande ist Gefühle darzustellen, um die mannigfaltige Weise der Gemüthsaffectionen zu ergreifen, und auch darin nicht ohne Schranken, denn z. B. das Ruhige, Kalte, Starre vermag sie nicht auszudrücken[195]). Die Musik ist unempfänglich für Aeusserlichkeiten und objective Verschiedenheit des Darzustellenden, sie ragt nicht zum Gedanken, nicht zum Begriff hinan. und daraus ergiebt sich von selbst, dass ihr unmittelbare Zeichnung des Komischen versagt ist. Sie wird komisch, indem der Hörer den Gedanken, den Begriff des Komischen hineinträgt; sie wird komisch, indem sie sich mit dem Wort und der mimischen Darstellung verbindet. Trennt man die Musik vom Wort und der sichtbaren Situation, so kann eine heitere, eine charakteristische Musik übrig bleiben, welche aber ihren Erklärer verlangt. Mithin bietet die Musik nur Hilfen für das Komische, und wo von komischer Musik gesprochen wird, kann nur an ihre sich möglichst eng anschliessende Begleitung des gesprochenen oder gesungenen Wortes und der mimischen Darstellung gedacht werden. Allerdings können wir die Darstellung in Tönen durch Hilfe einer dazwischentretenden Reflexion zu einem Analogon dessen machen, was anderwärts das Komische darstellt, und die Mittel zu einem fremdartigen Zweck verwenden. Dann ertheilen wir den Tönen, Intervallen, Figuren eine Bedeutung und können damit so weit ausreichen, als eben Musik in dieser Weise charakteristisch zu zeichnen vermag. Kein Ton aber und keine Tonfigur, kein Takt und kein Rhythmus ist an sich komisch, und nirgend eine rein komische Melodie ohne Text nachzuweisen. Der Abfall des Tones aus der Höhe in die Tiefe, Wiederholung von Tonfiguren in andern Stimmen, plötzliches Abbrechen zur Pause, und alles Andere wird zum Ernsten und Erhabenen mit demselben Erfolge verwendet. Und so bedarf sogenannte komische Instrumentalmusik, nie zu selbständiger Giltigkeit gelangend, immer nur andeutend, eines Commentars, welchen der Verstand dictirt. Der musikalische Hörer schaut in analogen Zeichen ein gegenständliches Bild, was er eigentlich nicht sieht, und nimmt den Gedanken zu Hilfe, der das Allegorische erklärt.

Arrian und Curtius erzählen uns, dass die Musik der Indier einen lächerlichen Eindruck gemacht habe[196]). Aber das Lächerliche ist noch nicht das Komische, und beide Autoren kannten nur Pauken und Cymbeln, deren Zusammenwirken am allerwenigsten komisch, vielmehr widrig ist. Die Musik der alten Griechen, welche den Charakter der vollständigsten Monotonie an sich trug, im Gesang nur auf Melodie beschränkt und einstimmig war — die behauptete Vielstimmigkeit bestand nur in Octavengängen —, was Instrumentalmusik betrifft, nur ein gewaltiger Lärm von Cymbeln, Sistern (vom altägyptischen Isisdienst her), Krotalen, Trompeten, Flöten und trommelartigen Taktinstrumenten[197]), konnte wol zu bacchantischem Taumel hinreissen, die Krieger, wie Plutarch, Xenophon, Herodot u. A. versichern, zur Wuth entflammen, aber nie hat sie komische Lust angefacht; sie hat nur Zustände hervorgerufen, wo das Komische nicht mehr zu bestehen vermag. Nach Allem, was wir von ihr wissen und glauben können, dürfte uns der Gesang unserer Nachtwächter ergötzlicher sein. Alle Reiseberichte aus China und Japan sprechen von dem unangenehmen Eindruck, den das Durcheinanderrauschen der Saiteninstrumente, Pfeifen, Trommeln, Becken, Glocken und Schellen der dortigen Einwohner hervorgebracht. Diese Beispiele, welche sehr vermehrt werden könnten, führe ich aber darum an, weil hie und da gemeint worden, dass wenigstens der musikalische Unfug und Barbarismus an sich komisch sei, was er eben, durch getheilte oder gar nicht eingetretene entsprechende Wirkung bebewiesen, nicht ist. Der wüste Lärm des Charivari oder der sogenannten Katzenmusik ist nur durch seinen jahrhundertealten Zweck komisch, an sich selbst widrig, welchen Eindruck sie wol stets dem gemacht hat und macht, dem sie galt und gilt. Das Komische ist nie im Chaotischen; das Chaos muss den ersten Schritt zur Entwirrung gethan haben, bevor es komische Momente aufweisen kann.

Wie das in der Musik scheinbar an sich Erhabene, Ernste, ja Traurige, das langsame Tempo, der gedehnte Rhythmus dem Komischen dienen kann, dazu folgender Beleg. In Dittersdorfs Oper: „Hieronymus Knicker", kommen die beiden Alten in den Keller und beginnen gemüthlich den Gesang: „Wir wollen uns placiren und hier den Wein probiren". Dann wechselt die hellere Tonart A-Dur und $^6/_8$ Takt mit dem ruhigeren F-Dur und $^4/_4$ Takt. Da erblickt der Alte den Armenier und erstarrt, er verliert das Gleichgewicht und kommt aus F-Dur vor lauter Angst in den Quartsexten-Accord von C. „Wer ist der sonderbare Mann?" Die zweite Frage modulirt in G-moll. Das Wort und die Mimik zur Stütze wählend wird so die Musik auch dem musikalischen Hörer komisch werden können.

Einen schlagenden Beleg, wie das scheinbar an sich komische Material der Musik ebenso zu komischen wie tragischen

Zwecken verwendet werden kann, bietet unter andern auch das Ensemble im 3. Akt der Oper „Czar und Zimmermann“ von Lortzing. Nachdem van Bett dem Chor erklärt hat, warum er zusammenberufen worden, dieser die Noten zur Cantate „Heil sei dem Tag“ u. s. w. die er eifrig zu probiren begehrt, empfangen, beginnt der Bürgermeister sein Solo allegro vivace in einem ohne Unterstützung der Instrumente elfmal hintereinander wiederkehrenden, an die oberste Grenze der Bassstimme verlegten, der Brust schon gar nicht mehr angehörenden Tone, der obenein durch die Wiederkehr vom komischsten Eindruck ist, und sieben Takte später wiederholt sich dieselbe Passage in noch gesteigertem Effect. Aus Des-Dur geht der Solosänger nach A-Dur über, und endlich wiederholt der Chor in derselben Tonart das Vorgesungene unisono. Da nun der Chor in der Nachahmung der „Instrumenten-Reflexion“ eine Dummheit begeht, singt van Bett die gleiche Stelle noch einmal, geräth aber in eine andere Tonart, greift damit noch höher in die Kopfstimme, und der Sopran sowol als der Bass setzen dann zur Vervollständigung komischer Uebertreibung falsch ein, ersterer in der fürchterlich-lächerlichen Dissonanz eines zu hohen halben Tones.

Es bedarf keines weiteren Verfolgs. Wo immer diese Oper gegeben ward, wird man das gesammte Publicum in diesem Ensemble und namentlich bei den von uns citirten Stellen in einer Stimmung gefunden haben, welche nur die kräftigste Komik hervorzubringen vermag.

Nun wechsele man aber die Darsteller und Situationen: man vergegenwärtige sich eine Scene, wo ein von blutdürstigen Fanatikern verfolgter Haufe einer Religionssecte sich, voran ihr Priester, in eine geweihte Halle, in eine Höhle oder irgendwohin flüchtet, und der Priester beginnt dort in jenem Stadium der Angst, der Erschöpfung und Verzweiflung, die im ersten Anlauf nur einen Ton der Aeusserung hat, genau mit der Monotonie van Betts: „Herr Gott im Himmel, Allerbarmer! sieh' wir fleh'n zu dir! Rette uns, rette uns!“ und so angemessen weiter; die Gemeinde bricht bei derselben äusseren Bedrohtheit in demselben Seelenzustande unisono in gleichen Schrei aus, in der Wiederholung und ebenso neue Flüchtige ganz psychologisch richtig dissonirend höher und tiefer: und Jedermann muss eingestehen, dass bei dieser Verwendung desselben musikalischen Materials der gebildete Hörer in hochtragische Erschütterung versetzt wird, wobei wir nicht in Abrede stellen wollen, dass die Nachahmung in Moll die Wirkung verstärkt. Doch nicht blos die herausgezogenen Passagen, das ganze obige Ensemble kann in jeder Note unverändert dem rein Tragischen dienen, woran Dichter-Componisten keinen Zweifel erheben werden.

Uebrigens erinnere ich mich auch aus meinen jüngern Jahren, dass bei Commercen Choralmelodien komisch-burschikose Texte unter-

legt und mit diesen gesungen wurden, und gerade durch jene eine wahrhaft penetrante Possenhaftigkeit gewannen, was ich als neue Ueberführung zu der oben ausgesprochenen Wahrheit hervorhebe, nicht dass die Frommen und Aengstlichen über die Thorheit und Frivolität der Jugend wehklagen und einen Rückschluss auf das reife Mannesalter machen.

Wir wiederholen also: die Musik ist nicht befähigt, unbedingt und ohne Voraussetzung komische Gemälde durch eigene Kräfte zu entwerfen und auszuführen, besitzt aber ebensowol Mittel einer komischen Darstellung in Wort und Gestalt durch Töne zu Hilfe zu kommen, welche von den Eindrücken der Gegenstände entlehnt auf den Gegenstand selbst angewendet werden, als auch Zeichen und Tonbilder, welche auf analogem Wege das annähernd erreichen, was anderwärts an sich schon das Komische ist.

Innerhalb dieser Grenzen hat die Musik sehr thätige Mittel namentlich für alles Lächerlichkomische. Es sind grossentheils diejenigen, welche disparate und an sich unvereinliche Momente vereinbaren. Daher behauptet Lolli, es sei die Instrumentalmusik der Komik vorzüglich fähig, und er arbeitete auf diesem Felde mit vorzüglichem Eifer. Da aber vermeide man den Irrthum, die Mittel des komischen Ausdrucks für das Komische selbst zu halten. Wir können diese Mittel auf ein Fünffaches zurückführen: 1) die Tonfolge kann Extreme verbinden, welche unerreichbar scheinen möchten; so im plötzlichen Herabfallen und Aufsteigen in Sprüngen. Wir erinnern an das Menuet in Onslows 2. Symphonie, wo verschiedene Instrumente wechselnd in einer fortgeführten Tonfolge eintreten und einzelne hohe Töne in Octavensprüngen wiederholt werden und wieder zurückfallen. Dies wird im Kunstwerk zum Komischen, insofern diese unerwartete Formel mitten aus dem Flusse der Melodie herausspringt und diesen plötzlich hemmt. Wie aber hier der Contrast von entscheidender Wirkung ist, so auch im Uebergang in entgegengesetzte Tonarten, wie aus dem kräftigen A-Dur in das frostige F-Dur, oder wenn auf bedeutenden Anfang eine leere Phrase folgt. 2) Nachahmung einzelner Figuren durch mehrere Stimmen oder Instrumente. So in Haydns Quartetten, wo man Gespräche und Zänkereien zu vernehmen meint, in Ries' Quartett Op. 126, Nr. 1 im Rondo. Die Personificirung, welche wir unterlegen, ergötzt komisch durch das freie Spiel in Verbindung nicht erwarteter Dinge. In Cimarosas heimlicher Ehe ist höchst komisch und überaus lächerlich, wenn im Duett zwischen dem Grafen und Paolino der Erstere die Figuren im Gesange des Letzteren auf dem Worte *crede* nachahmt und dann der Nachsatz in langgehaltenen Tönen folgt: *di merie.* 3) Nicht wenig trägt die Versetzung des Accents vom guten auf den schlechten Takttheil und augenblickliche Hemmung des Rhythmus zur Komik bei, wie auch plötzlicher Eintritt einer den Zusammenhang lösenden Pause. Lolli gab eines Tages ein

Concert, in welchem Kinder zugegen waren, die bei gewissen Accenten hell auflachten. Dies führte ihn auf die Benutzung dieses Mittels zu komischen Zwecken. 4) Die Musik übernimmt eine mimische, nachäffende Rolle und verbindet Fremdartiges fast gewaltsam. Die Verwechselung der Kunstsphären bietet schon lächerlichen Stoff dar; komisch aber auf alle Fälle wird solche musikalische Begleitung, indem der Hörende rein erhaltene Musik erwartet, doch bemerken muss, wie die Natürlichkeit unwillkürlich durchbricht und mächtiger als der Wille gestaltet. So das Lied der Matrone von Mozart, welche durch die Nase singt: „Zu meiner Zeit" u. s. w.; so das Zankduett in Aubers Maurer, und die Nachahmungen desselben. In dem Terzett der schon genannten Cimarosa'schen Oper mahnt die Tante zur Ruhe, doch endlich geräth auch sie in Heftigkeit, der Athem geht ihr aus und nach jeder Silbe tritt eine Pause ein. Vorzüglich geglückt ist auch Hasselbachs Männerquartett: Der Zopf. Wir sind in die komischste Laune versetzt, wenn wir in Haydns Jahreszeiten das Spinnrad schnurren, den Hahn krähen hören. Beethoven lässt in seiner Musik zum Faust hören, wie die Höflinge den Floh knicken. Der Franzose Philidor schrieb im Hufschmied eine Arie, in welcher ein Kutscher mit grosser Wichtigkeit seine Geschäfte und seinen „hohen" Beruf schildert, wie er den Pferden schnalzt, wie die Räder rasseln, wie er auf andere Kutscher ruft und die Platz machenden Fussgänger angstvoll schreien: Alles mit komischem Effect. Es parodiren dabei die Instrumente den Sänger. Wer erinnert sich nicht einer Menge anderer hierher gehöriger Beispiele! 5) Sind Worte die Grundlage, so kann die Musik den Vortrag derselben so gestalten, dass sie unter dieser Form den ursprünglichen komischen Sinn behaupten und noch verstärken. Es wird die Wortsprache zum Träger des Komischen. Der tiefe Ton spricht den Unwillen und das herrische Machtgebot, der hohe Ton Spott und lächerliche Zärtlichkeit aus, und alle anderen charakteristischen Tonzeichen der Rede werden zu musikalischen, wobei der lallende, stotternde, polternde, eilende Vortrag mitwirkt. Weisses Lied: „Ich war bei Chloe ganz allein", darf zu den komischen Gedichten gerechnet werden, denn in Chloes Sprödigkeit und in dem Streiche, welchen ihr die Liebe spielt, sind alle hiezu wirkenden Elemente enthalten. Meisterhaft behandelte Beethoven dies Lied: er gab dem Ganzen ausdrucksvolle Melodie und liess in der Stelle: „sie schrie, doch lange hinterdrein", das Wort „doch" dreimal, das Wort „lange" neunmal wiederholen. Nirgend gewinnt das neckende Spiel der Natur weiteren Raum als in der Zauberoper, wo das Gefühl weniger als die Phantasie in Thätigkeit tritt und das Wunderbare eine reiche Summe von Combinationen darbietet. Die Posse nimmt Musik mit entscheidend komischem Erfolge dann auf, wenn die lächerlichen Handlungen unter Takt und Harmonie erscheinen und dadurch das Närrische und Absurde ge-

fällige Form gewinnt, Sinnliches von Geistigem berührt wird. Als glückliche Meister des Gesammtkomischen und obenan werden ewig Dittersdorf und Lortzing genannt werden, obgleich die Opern des ersteren von den Repertoiren fast ganz verschwunden. Wirksam eintreten kann die Musik auch in der satirischen Komik; dann ergiebt sich aber gewöhnlich nur ein musikalischer Witz oder die musikalische Parodie. So hat Bierey Goethes satirisches Lied: „Es wollt' einmal im Königreich der Frühling nicht erscheinen", für eine Singstimme und einen Chor Froschstimmen, welche Qua, Qua! am Schlusse der Strophen und in der Begleitung schreien, componirt. Das Ganze ist zur Posse geworden, in welcher das Feinsinnige der Satire gänzlich verschwunden, der flüchtige Scherz in burlesker, derber Tonmasse erstarrt ist. Hat die Satire ernste Grundlage, dann liegt sie ausser dem Felde musikalischer Darstellung. Der Spottchor im Freischütz schwankt zwischen Ernst und Scherz. Weber versuchte dies musikalisch darzustellen, und hat nach dem Urtheil fast aller Aesthetiker — wozu freilich Musikanten am wenigsten zu gehören pflegen — etwas bodenlos Verfehltes, ja geradezu Beleidigendes gemacht, wie ich überhaupt nicht umhin kann zu gestehen, selbst auf die Gefahr völliger Isolirtheit mit diesem Urtheile, dass diese Oper in jeder Hinsicht weit unter ihrem Rufe steht. Man vergleiche dagegen in Cimarosas *Matrimoni segretto* den trefflich gezeichneten Spott im Terzett der beiden Schwestern und der Tante, wo unter anderm am Anfang Caroline durch einen einzelnen höhern Ton das Höhnende trefflich ausdrückt.

Parodie und Travestie sind von der Musik oft geübt, aber selten mit Glück. Zu den Parodien gehört die Bauernmesse von Aumann, in welcher Bauern die einzelnen Silben eines *Kyrie* buchstabiren, dabei sich versprechen und immer von Neuem anheben, so dass ein buntes Tongemengsel entsteht. Da das Ganze im strengsten Kirchenstil gehalten ist, ist es zugleich Travestie. Mozarts Ouvertüre zur Zauberflöte wurde auf ein burleskes Gesangsquartett übertragen. Parodistisch hat man herkömmliche Tonweisen und modische Manieren behandelt. Marcello karikirte die modischen Formen seiner Zeit, Triller, Cadenzen, Coloraturen in einer Composition so bezeichnend, dass jeder der damaligen Tonsetzer augenblicklich in seiner Weise erkannt wurde. Dasselbe that Clementi in seinen *caratteri musicali* für Pianoforte, um die herrschenden Manieren der damaligen Meister kenntlich zu machen. Hiller persiflirte in der Operette: die Liebe auf dem Lande, mit der Arie: „Der Gott, der Herzen bindet", die altmodische Weise der Opernarien in langen Passagen und auf- und absteigenden Septimen. Nachahmung veralteter Tonstücke im Bau rhythmischer Perioden und mit Schlusstrillern ist unstreitig eine sehr reine Komik, aber die vermeintliche Komik, welche im sogenannten Quodlibet oder in Zusammenstellung bekannter charakteristisch-schöner

Melodien für einen lächerlichen Text liegen soll, befindet sich, wie das rein instrumentale sogenannte Potpourri, diese Jammergeburt musikalischer Pöbelhaftigkeit, jenseits aller ästhetischen Grenzen. Wo das Schönste und Erhabenste so behandelt wird, dass es sich mit der Gemeinheit paaren muss, beginnt für ein gebildetes Gefühl das Erbrechen, und nur der Janhagel bejauchzt und beklatscht den Mord aller Kunst.

Wir haben noch eine andere Art von Parodie, und zwar eine, welche das Grotesk-Komische vorzugsweise vertreten dürfte, nämlich die Umwandlung des thierischen Lautes in die Kunststimme. So haben wir von Marcello einen Doppelchor, in welchem eine Viehherde schreit; Gebhardt componirte ein Duett in Rossinischen Formeln für zwei Katzen, von einem andern besitzen wir sogar ein Katzenquartett. Bei einer Geschichte, die in der Tabaksgesellschaft des Königs Friedrich Wilhelm I. von Preussen vorgefallen war, kam es dem Hofcapellmeister Pepusch in den Sinn, ein Schweineconcert für 6 Fagotte zu componiren, welche denn auch *Porco primo, Porco secundo etc.* überschrieben das Grunzen der Schweine drastisch wiedergaben. Um die Geschichte dieses Concerts vollständig zu erzählen, fügen wir hinzu, dass der König durch diese Musik sehr überrascht war, sie oft wiederholen liess und sich jedesmal den Bauch vor Lachen hielt. In der Absicht aber, dieser Musik sammt ihrem Urheber eine kleine Züchtigung zu Theil werden zu lassen, lud der Kronprinz, nachmals Friedrich II., den Capellmeister Pepusch zu sich, der der Einladung vergebens auszuweichen suchte. Als er mit 7 Fagottisten erschien, fand er eine grosse Gesellschaft versammelt, und mitten im Saale 6 Musikpulte. Pepusch legte seine Stimmen ganz ernsthaft aus und sah sich dann suchend um. Der Kronprinz bemerkte dies, kam auf ihn zu und fragte laut: „Herr Capellmeister, sucht Er noch etwas?“ „Es wird noch ein Pult fehlen“, antwortete Pepusch. „Ich dachte“, versetzte Friedrich, „es wären nur sechs Schweine in Seiner Musik?“ „Ganz recht, Königliche Hoheit, aber es ist jetzt noch ein Ferkel hinzugekommen — *Flauto solo!*“ Friedrich erzählte seinem Lehrer Quanz selbst diesen Vorgang mit dem Bemerken: „Der alte Kerl hatte mich also doch angeführt, und ich musste ihm noch gute Worte geben, dass er das Ferkel nicht auch vor meinem Vater producirte[194]“). Im Allgemeinen widerstrebt die Natur der Musik der niedern und derben Komik, welche hier bald in's Gemeine abfällt.

Eine komische Darstellung erreicht die Musik auch, indem die Spielenden selber als komische Personen eintreten. So schrieb der Contrapunktist Merula eine Fuge, in welcher Knaben *qui, quae, quod* decliniren, sich versprechen, stottern, stocken, und der Schulmeister wüthend drein schreit. Hieher gehört auch die Aumann'sche Bauernmesse. In Mozarts sogenanntem musikalischen Spass tragen sechs Spieler mit allem Eifer eine Zeit lang ihre

Stimme vor; dann fallen alle nach und nach aus der Tonart und setzen in einem falschen Tone wieder ein. Haydns und Rombergs Kindersymphonien sind sicher Jedem bekannt. Aber Haydns Symphonie *Les adieux*, wo ein Instrument nach dem andern aufhört und die Spieler sich auf den Zehen entfernen, geht schnell aus dem Komischen in's Wehmüthige und Unheimliche über. Compositionen in Anspielung auf Namen, wie Abegg, Bach, Fasch, Hase, Schaaf, kann nur verkehrter Begriff für komisch halten.

Alle musikalischen Hilfen der Komik aber finden wir auf dem Gebiete der modernen Posse und komischen Oper vereint. Die Entwickelung der letzteren und ihre einzelnen Erscheinungen jedoch liegen ausserhalb der Aufgabe dieses Buches.

II.

Objective Kunst.

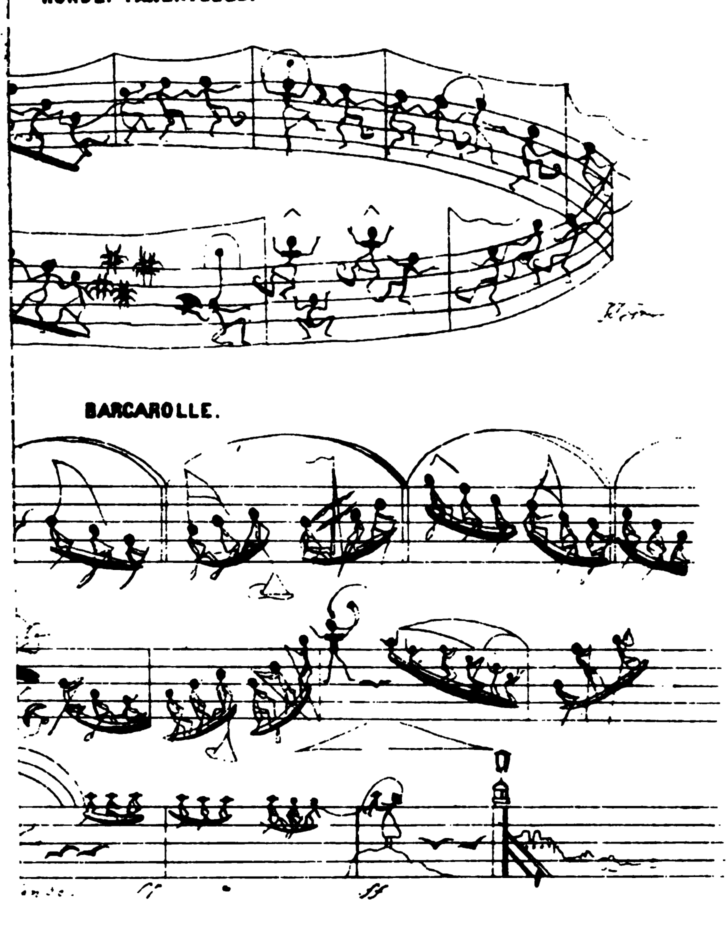
Musik ist, wie bekannt, subjective Kunst; objective Kunst umfasst Malerei, Plastik, Sculptur und Architektur. Diese letzte aber ist unfähig für die Komik; die Baukunst vermag wol ein lächerliches, nie ein komisches Product hervorzubringen, doch treten die vorgenannten Künste zur Belebung ihrer Werke an sie heran. Dass sich die Malerei am freiesten auch in allen Arten des Komischen bewegt, braucht nicht erst nachgewiesen zu werden.

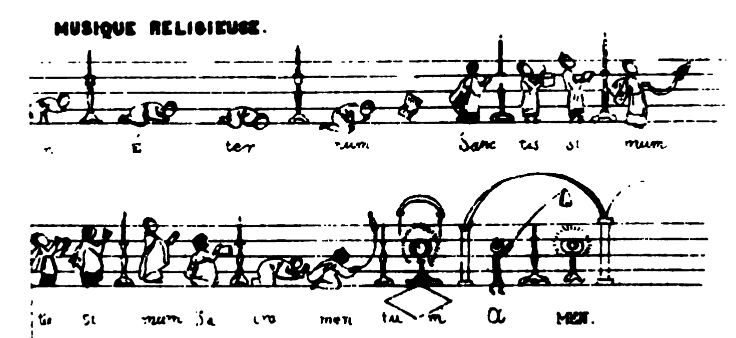
Das Grotesk-Komische in den bildenden Künsten kommt am häufigsten und gewöhnlichsten in der Caricatur zur Erscheinung. Vieles aber ist zur Caricatur im engeren Sinne gerechnet worden, was es nur im weiten Sinne ist, und Vieles gehört zur Caricatur, was die groteske Komik nicht berührt. Unbedingt darf die Ausdehnung eines Begriffs nicht so weit gehen, dass darüber die ursprüngliche und etymologische Bedeutung des ihn schlechthin bezeichnenden Wortes gänzlich verschwindet; dies würde folgerecht zu allgemeiner Begriffsverwirrung führen.

Caricatur ist in der objectiven Kunst Ueberladung des Charakteristischen, häufig in Verbindung mit Verringerung und Beeinträchtigung desselben, wie sie weitaus die Phantasie mit Berücksichtigung des naturgesetzlich Möglichen, wenn auch höchst Unwahrscheinlichen, schafft, oder in einigen Fällen der Natur blos nachgeahmt wird. Gewisse (nicht alle) Menschen mit Buckeln, Säbel- oder X-Beinen sind wandelnde grotesk-komische Geschöpfe.

TAF. 25.


RONDE. TARENTELLE.


BARCAROLLE.


MUSIQUE RELIGIEUSE.
É ter num Sanc tis si mum
ti si mum Sa cra men tum a men.

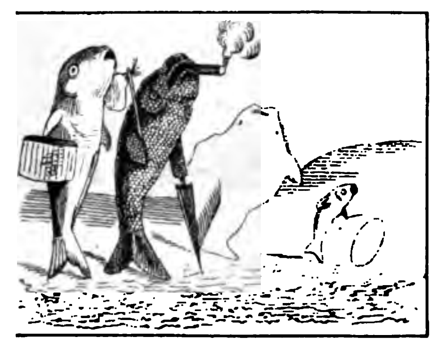




TAF. 2[illegible]

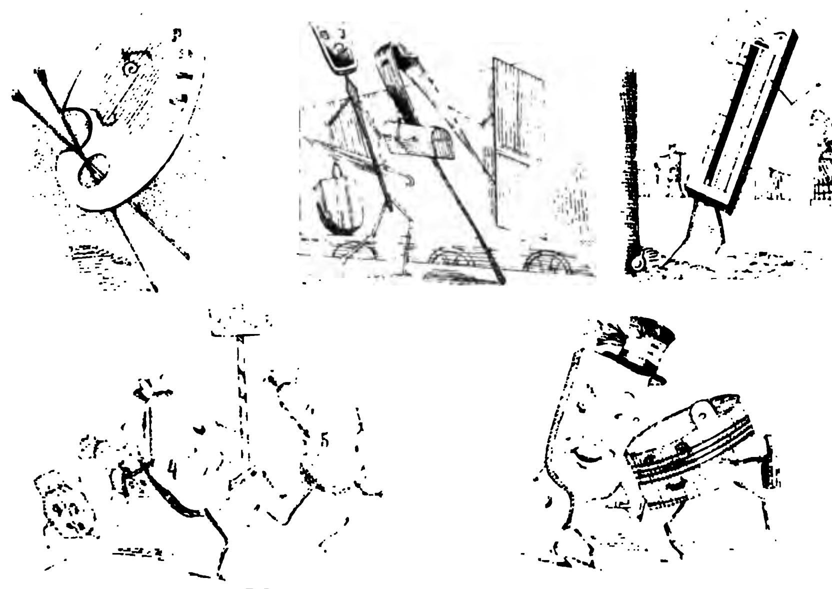


Russische Jnitialen
aus einer Handschrift des XIV Jahrhunderts.





Ballhornsches Jnitial.



Phantasie Grotesken.

welche nur copirt zu werden brauchen. Dasselbe gilt von „Gotteskindern“ mit entschieden thierähnlicher Gesichtsbildung, wie deren fast in allen grösseren Orten einige Exemplare angetroffen werden, vornehmlich Frosch-, Vogel- und Hundegesichter. Bisweilen reicht bei sonst normaler Körperbildung eine ungeschlachte Nase hin: man denke nur an des Hans Sachs „Nasentanz“ zurück. Oft genügt jedoch zur Hervorbringung der Caricatur die Uebertreibung des mit dem Subject in Zusammenhang gebrachten rein Aeusserlichen und Zufälligen, wodurch Charakteristisches nicht wirklich, sondern nur scheinbar ausser Verhältnismässigkeit geräth. Werden aber Ueberladung und Verringerung des Charakteristischen bis über eine mit Worten nicht allgemein zu bezeichnende, vielmehr stets besonders zu bemessende Grenze getrieben, so hört die Caricatur auf komisch zu sein, sie verfällt der gemeinen Hässlichkeit und Abscheulichkeit, ist absolut boshafte, frivole oder dumme Satire, oder sinnloses Zerrbild im vulgärsten Verstande.

Das Satirische und Grotesk-Komische kommt in der objectiven Kunst aber auch ohne tendenziöse Formverbildung zur Erscheinung, und zwar als reine Parodie und Travestie. Sie sind vorhanden, wo die wahre Idee der unwahren (nicht verbildeten) Gestalt als Folie untergelegt wird: oder wo die wahre Idee in der unangemessensten, heterogensten Weise bis zur Unmöglichkeit individualisirt ist, wohin die Verwendung thierischer Gestalten und Physiognomien zur Darstellung menschlicher Leidenschaften und Bestrebungen gehört. Sie sind ferner vorhanden in der allegorischen Einkleidung oder Verkörperung eines in empirisch-abstracter Form angedeuteten Gedankens, wie in der Verwechselung der symbolischen Darstellung eines Gegenstandes mit demselben. Hierher sind die Notenbilder von Grandville, zahlreich vorhandene Buchstaben- und Zifferfiguren und die Anthropomorphisirungen von Mechanismen zu rechnen. Endlich in der von der Tendenz befreiten Verbindung des naturgesetzlich Unmöglichen, wie der Mechanismen, Pflanzen, Thiere und Menschen untereinander, was richtig phantastische Travestie genannt worden.

Das Grotesk-Komische ist aber auch in Bildern ohne Satire vorhanden, und zwar im reinen Anachronismus, in der naiven Metaphrase und im humoristischen Contrast, in der Zusammenstellung an sich nicht komischer Dinge. So hat wirklich ein Maler die Belagerung von Jerusalem so dargestellt, dass die Stadt im Kanonen- und Mörserfeuer liegt, während im Hintergrunde Titus auf einem Pferde sitzt, das wie diejenigen der ihn umgebenden Heerführer Tressen-Schabracken und Pistolenhalfter trägt. In einer Dorfkirche unweit Harlem soll sich ein Gemälde befunden haben, welches die Opferung Isaaks veranschaulichte. Abraham war mit einer grossen Reiterpistole bewaffnet, Willens, sie auf das Opfer abzufeuern, das auf einem Holzstoss vor ihm kniete. Zum Glück für

den armen Schelm kam noch zur rechten Zeit ein Engel aus den Wolken, der in kräftigem Strahl dem Abraham auf die Pfanne pisste, so dass ihm sein Losdrücken keinen Kummer bereiten konnte. Gehört dieses Bild schon ebenso zum Anachronismus wie zur naiven Metaphrase, so will ich doch für diese letztere noch ein paar Beispiele bringen. In einer englischen Bibelausgabe befindet sich ein Kupfer, welches die Stelle im Evangelium nach Matthäus 7, 3 bildlich ausdrücken will. Hier handelt sich's um den „Splitter" im Auge, den der englische Text *„mote"* nennt, was sowol ein Sonnenstäubchen, ein Atom, als auch einen Graben bedeutet. Der betreffende Künstler zeichnete denn zwei regelrechte ernste Menschenfiguren, von welchem die eine statt des einen Auges ein kleines Castell mit Graben und Zubehör im Gesicht trägt, die andere einen nach Zimmermannsregeln zugehauenen Balken (*„beam"*). Dies Bild fand auch in Deutschland so viel Beifall, dass man es zu mehreren Bibelausgaben, wenn auch viel weniger sauber als das Original, nachgedruckt hat. Ich habe es in Nürnberger, Dresdner und Arnstädter Bibeln von 1756, 1778 und 1790 gefunden. Ferdinand Graf von Marsigli schrieb ein Werk über den militärischen Zustand des ottomanischen Reichs und war der Ueberzeugung, seinen Gegenstand gründlich durchforscht, von allen Irrthümern gesichtet zu haben. Der Künstler, der den Auftrag hatte, zu diesem Werke eine Vignette zu liefern, bemächtigte sich der Idee, auf welche der Autor so viel Werth legte, und drückte sie folgenderweise aus: er stellte den Grafen in vollständigem Anzuge, in Federhut, in einer Knotenperücke und grossen weiten Stiefeln dar, wie er kleine türkische Soldatenfiguren aller Art, deren mehrere auf dem Boden verworren übereinander liegen, Kameele, Pferde und ihre Reiter, Kanonen und Kugeln durch ein dichtes Sieb, das auf einem Dreieck ruht, hindurchrüttelt, dass Alles durch und übereinander herunterfällt. Auf der andern Seite der Vignette schauen mehrere Soldaten und Officiere in Perücken dieser Sache als einer ganz gewöhnlichen Begebenheit zu.

Dass endlich der humoristische Contrast grotesk werden kann, dazu bietet das Leben alle Tage malerische Vorwürfe. Ein sehr langer Mann und eine kleine zierliche Frau sind an sich nicht komisch, aber man bringe sie in die Attitüde, wo beide sich umarmen wollen, und wenn dann die Situation nicht grotesk-komisch ist, wird es an dem Ungeschick des Künstlers liegen. Ein grosses, starkes, breitschulteriges Weib ist an sich nichts weniger als komisch, und ein kleiner hagerer Mann für sich auch nicht. Man stelle die Beiden aber nebeneinander, wie das Weib, theils aus grösserer Bequemlichkeit, theils aus liebender Fürsorge dem Mann den Arm reichend, spazieren geht, und man wird ein höchst lächerliches Bild vor sich haben, welches durch den Umstand grotesk wird, dass ein Naturgesetz in umgekehrter Ordnung erscheint, der



Gulliver rettet den Kaiser von Lilliput.



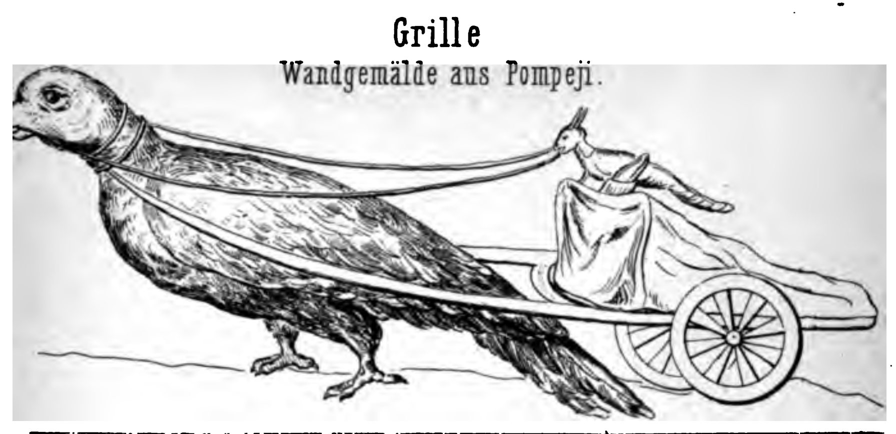


Vasengemälde in der Bibliothek des Vaticans.
nach Winkelmanns Zeichnung.





Grille
Wandgemälde aus Pompeji.





Chimäre nach Sandrart.



berufene Beschützer sich als Beschützten präsentirt. In Prag sah ich ein kleines Bild, wie ein greiser Bischof oder Abt in pontificalibus vor einem kleinen Knaben in bäurischer Kleidung, der auf der Dudelsackpfeife bläst, den Fuss zum Tanz erhebt.

Nach dieser Classification wenden wir uns dem geschichtlichen Ueberblick zu.

Es bedarf keiner Frage, dass alle Arten der Malerei, deren Ursprung in Aegypten zu suchen, wo sie aber den Charakter der absoluten Symbolik annahm, nach ihrem innern Charakter fast gleichzeitig entstanden sind, und so finden wir denn das Grotesk-Komische auch in den zeichnenden Künsten der Alten. Bei aller Fülle des Erforschten sind aber die Nachrichten hierüber sehr dürftig. Ktesilochus, ein Schüler des Apelles oder, wie Suidas will, dessen eigener Bruder, schuf einen Jupiter, welcher in einer Weiberhaube den Bacchus unter Geburtsleistungen der Göttinnen zur Welt bringt und weibisch dabei stöhnt[10]. Ein anderes Gemälde wird von ihm nicht genannt, wohl aber bemerkt, dass nach ihm bei den Griechen Behandlung niedriger Gegenstände häufig geworden. Ein Maler in niedrigen Dingen war Amulius, der zur Zeit Nero's lebte. Von ihm rührt eine Minerva her, welche den Beschauer anblickte, von welcher Seite er sie auch betrachtete. Man vermuthet jedoch, dass er in seiner Kunstausübung vorzugsweise die Decoration im Auge gehabt. Craterus malte Possenspiele in dem Pompeum zu Athen. Kleine Bilder vermischt komischen Inhalts lieferten ferner Kallikles und Kalaces oder Kalades. Pyraeicus, ein Maler niedrigkomischer Dinge, ist der Urheber der sogenannten Bambrieiaden. Auch von Antiphilus, der in die Periode der 104–120. Olympiade gehört, heisst es, dass er gern komische Gegenstände behandelte, in denen er den grössten Ruhm erworben. Man rechnet dahin seinen „Grillus", woher die Benennung „Grillen" für eine ganze Klasse von Gemälden. Welcher Art aber diese Grillen gewesen sind, ist schwer zu ermitteln. Unter den Bildnissen zu Herculanum fand man ein Wandgemälde vor, das buchstäblich eine Grille vorstellt, welche auf einem Triumphwagen stehend und die Zügel im Gebiss haltend einen in der Gabel eingespannten Papagei leitet. Wirklich ist diese Darstellung so possenhaft, dass man leicht an Antiphilus als Erfinder und Verfertiger des Originals denken konnte. Ebenfalls in Herculanum fand man ein Gemälde, auf welchem Aeneas, der seinen Vater Anchises auf den Schultern trägt, mit diesem und dem Ascanius vom Künstler in Kynokephalen umgebildet worden. In der Bibliothek des Vaticans zu Rom befand sich eine Vase, die später nach Petersburg gekommen, auf welcher Jupiters Besuch bei Alkmene travestirt ist. Alkmene schaut aus einem Fenster, wie diejenigen thaten, welche ihre Gunst feil boten, aber sich doch spröde stellten um sich begehrenswerther zu machen. Das Fenster ist hoch angebracht

nach Brauch der Alten. Jupiter ist verkleidet mit einer bärtigen weissen Maske, den Modius auf dem Kopfe, wie Serapis, der mit der Maske aus einem Stück ist. Er trägt eine Leiter, durch deren Sprossen er den Kopf steckt, wie im Vorhaben, sie zum Einsteigen in das Zimmer der Geliebten anzulegen. Auf der andern Seite ist Mercur mit einem dicken Bauche, wie ein Knecht gestaltet, und wie Sosia beim Plautus verkleidet. In der linken Hand hält er seinen Stab gesenkt, wie um ihn zu verbergen, um nicht erkannt zu werden, und in der andern Hand trägt er eine Lampe, welche er gegen das Fenster erhebt, entweder dem Jupiter zu leuchten oder es zu machen, wie Delphis beim Theokrit zur Simätha sagt, mit der Axt und mit der Lampe, auch mit Feuer Gewalt zu brauchen, wenn ihn seine Geliebte nicht einlassen würde. Er hat einen grossen Priapus, welcher auch hier seine Deutung hat, und in den Komödien der Alten band man sich ein grosses Glied von rothem Leder vor. Beide Figuren tragen weissliche Hosen und Strümpfe aus einem Stück, welche bis auf die Knöchel fallen. Das Nackte der Figuren ist fleischfarbig bis auf den Priapus, der roth ist, so wie die Kleidung der Figuren und das Kleid der Alkmene, dieses noch mit weissen Sternchen bezeichnet. Der Verfertiger dieses Bildes ist unbekannt, auch der eines andern in der königlichen Sammlung zu Neapel, wo Amphitryon die Alkmene wegen ihrer begangenen Untreue auf dem Holzstoss verbrennen will, aber diesen nicht anzünden kann, weil Jupiter mit zwei Najaden hinter den Wolken sitzt, und diese aus Eimern Wasser herabgiessen. Vermuthlich gehören beide Bilder in das Zeitalter Alexander d. Gr. Grässe neigt sich der Ansicht Böttigers zu, wenn dieser glaubt, dass jene Zeichnung auf einer antiken Schale aus gebranntem Thon, auf der Herkules den Jupiter trägt, nichts als ein Spottbild sei, welches darstellen soll, wie letzterer in der Trunkenheit auf keine andere Weise von einem Gastmahl entfernt werden kann. Dasselbe Gepräge trägt nach Grässe ein von Tischbein publicirtes Vasengemälde, welches den Arion zeigt, wie er in völlig grotesker Gestalt auf einer ungeheuren Forelle reitet. Von zwei berühmten Marmorbildnern, Bupalus und Athenis, Söhne des Anthermus von Chios, heisst es, dass sie ihren Zeitgenossen Hipponax, den durch sein hässliches Gesicht bekannten Jambendichter, in einem Bildnis zum allgemeinen Gelächter gemacht hätten, wofür dieser aber sie durch Spottverse so verfolgt und zur Verzweiflung getrieben habe, dass sie selber Hand an sich gelegt. Ein Spott- oder Zerrbild ist ferner der Homerische Thersites, und die Darstellungen der Furien oder der Empusa sehen auch dem Spott weit ähnlicher als dem Ernste.

Bei den Ausgrabungen zu Pompeji und Herculanum haben sich auch verschiedene groteske Bronzen, phallische Amulette vorgefunden, wie deren einige hier zur Abbildung gelangt sind. Sie waren nicht etwa blose Spielereien sinnlicher Verirrungen, sondern



Phallische Amulette.
Groteske Bronzen aus Herculanum u. Pompeji.



TAF. 1



Caricatur Merkurs.
Groteske Bronze aus Herculanum u. Pompeji.



TAF. 13.



Drillops.



Morion.



Drillops.



man verwendete sie auch zu abergläubischen Zwecken. Frauen trugen solche Amulette um dem Einflusse des sogenannten bösen Blicks zu entgehen, zur Beförderung der Schwangerschaft u. a. m. Man behing in bestimmter Deutung Pferde und andere Thiere damit, hatte aber auch sein unzüchtiges Behagen daran. Im Isistempel zu Pompeji entdeckte man einen alten Faun, an andern Orten Statuetten als Wassergefässe wie die des hier abgebildeten Drillops und Morio.

Aelteste Münzen mit grotesken Figuren, namentlich aus der ersten Zeit des Christenthums, sollen in reicher Auswahl vorhanden gewesen sein. Uns ist in verschiedenen Sammlungen keine solche zu Gesicht gekommen. Gemmen mit Priapen, andern unschicklichen und grotesken Gegenständen waren namentlich im späteren Alterthum sehr häufig. Die Franken und andere germanische Völker schmückten im neunten Jahrhundert mit solchen Dingen der antiken Welt Reliquienkasten, Hostienbehälter, Abendmahlskelche und sonstige kirchliche Geräthe.

Im frühen Mittelalter trat die Satire in den bildenden Künsten hauptsächlich als Mittel zur Verspottung der heidnischen Götter und der griechischen Philosophen auf, in der Malerei im Kleinen (Miniaturen alter Handschriften) wie in der Sculptur, in Stein- und Holzbildwerken. Miniaturen komischen und witzigen Inhalts theils als selbständige Illustration, theils als reiche Ausschmückung der Initialen und symbolische Verbrämung des Textes selbst, sind in Manuscripten und Urkunden des ganzen Mittelalters wie auch in Producten des Buchdrucks aus den ersten fünfzig Jahren dieser Kunst gerade nicht selten, wie ich aus eigener Anschauung in Bibliotheken und Archiven sagen kann. In der Sammlung des auf seinem Landhause in Giebichenstein bei Halle verstorbenen katholischen Geistlichen Vahron sah ich eine starke Pergamenthandschrift vom Jahre 1206, in welcher eine durch den ganzen Codex vertheilte lange Reihe bock- und hundeartiger Thiere in schönen Farben durch Attribute fast die ganze Mythologie repräsentirt. Das Werk selbst bestand aus Fragmenten römischer Schriftsteller. Derselbe besass auch eine 1460 gedruckte deutsche Bibelübersetzung (Das alte Testament mit Ausschluss der Apokryphen, vom Neuen nur die Evangelien), in welcher die Anfangsbuchstaben fehlten und durch phantastische Malereien in blau, roth und Silber ersetzt wurden. Diese Bibel wurde von einem Londoner Antiquar für einen enormen Preis angekauft, nachdem sie zu einem niedrigern von einem Halleschen Antiquar abgelehnt worden. So ist ferner in einer Handschrift der Bibliothek von Douay ein die Geige spielender Affe als Neptun bezeichnet, und in der Kirche St. Pierre zu Caen sah man an einem der Capitäler im Schiff Aristoteles auf allen Vieren kriechend und einer nackten Weibsperson zum Reitthier dienend. Die Venus findet sich als dickes nacktes Weib auf einer

Bocke reitend in der Vorhalle des Domes zu Magdeburg. In der Form von Kirchensculpturen sind in Frankreich die satirischen Darstellungen bereits seit dem 12. Jahrhundert, z. B. an der Kirche Notre-Dame zu Rouen, Notre-Dame zu Amiens, zu St. Guenault d'Essone, an der Kathedralkirche zu Chartres u. a., und sind sonderbar genug immer gegen die Geistlichkeit gerichtet. Der Teufel spielt dabei eine sehr bedeutende Rolle und schon Bernhard von Clairvaux musste dergleichen Darstellungen in grosser Anzahl kennen, denn er eiferte 1125 sehr heftig dagegen. Freilich waren sie aber auch oft in sehr handgreiflicher Art, denn sie spielen bisweilen sogar auf das in jener Zeit angeblich sehr häufig vorkommende Laster der Sodomie an, und wenn ein Erzbischof, der ein Murmelthier hält, dargestellt ist, so ist dies noch eine der mildesten Scenen. Um noch einmal auf die Handschriften zurückzukommen, so sind auch auf der Leipziger Stadtbibliothek zwei, die hier erwähnt werden können. So enthält der „Renner" von Hugo von Trimberg auf Blatt 14a einen Löwen, welcher gekrönt auf einem Throne sitzt und in der linken Pranke das Scepter hält; auf Bl. 17b einen Wolf, dem ein Knochen in dem aufgesperrten Rachen stecken geblieben ist, den ein Kranich herausholen soll; Bl. 21b zeigt einen Raben mit einem Käse im Schnabel auf einem Baum, an dessen Fuss ein Fuchs lauert; Bl. 44a stellt den Fuchs dar, wie er dünnes Muss von einem Stein leckt, wovon sein Gast, der Storch, vergebens etwas zu erfassen sucht, Bl. 44b ist aber der Fuchs der Geprellte, indem der Storch Speisen in eine Flasche mit engem Hals gegossen hat, die er, aber nicht jener, bequem erlangen kann. Auf Bl. 66b tritt zu der offenen Thüre einer Kirche ein schwarzer gehörnter Teufel mit ausgespreizten Krallen, hinter ihm ein Bischof in vollem Ornat, dem ein Mann in kurzem Gewand folgt. In einer Malerei des Bl. 88a steht ein Mönch vor einem knieenden Manne, aus dessen Munde ein schwarzer Vogel fährt (der Spielteufel?). Aehnlich ist das Bild des Bl. 123a. Auf Bl. 176a klettert ein Mann von einem Einhorn verfolgt auf einen Baum, an dessen Wurzeln Mäuse nagen. Hinter dem Einhorn befinden sich ein paar Drachen. Aus dem „Valerius Maximus" zähle ich die 2. und 9. Miniatur hieher, jene mit der Ueberschrift *„des establissemens"*, die andere *„de luxurie et de superfluite"*, alle von **Naumann**, dem frühern Vorsteher der Bibliothek umständlich und sorgfältig beschrieben[200]). Die in französischen Mysterien erwachte Idee, Geistliche und Mönche in Gesellschaft von Thieren vorzuführen, ging bald auch auf Abbildungen über. In der Bibliothek zu Fulda befand sich ehemals eine Handschrift von Aesops Fabeln und anderen mit schönen Malereien, darunter oft predigende Wölfe in Mönchskutten, ingleichen ein infulirter Kater mit dem Bischofstab in der Tatze, Willens die Mönche zu bekehren. Der Tübinger Kanzler Jacob Heerbrand fand 1566 in der Collegiatkirche St. Michael in Pforzheim ein Stuhlkissen mit einer Stickerei, die einen Wolf in

einer Mönchskutte, aus deren Kapuze ein Gänsekopf hervorragte, mit den Vorderklauen ein Buch haltend, auf der Kanzel stehend zeigte. Unter der Kanzel lauerte ein Fuchs, ihm gegenüber hockte andächtig eine Schaar Gänse mit Rosenkränzen in den Schnäbeln, und neben ihnen ein Küster im Narrencostüm. Um den Wolf waren die Verse eingestickt: „Ich will euch wol viel Fabeln sagen, bis ich fülle alln mein Kragen". Am bekanntesten ist die Sculptur im Strassburger Münster, welche von dem Satiriker Johann Fischart in einem Gedichte auf das Papstthum gedeutet wurde, was indess auch schon vor ihm geschehen. Hier tragen eine Sau und ein Bock einen schlafenden oder todten Fuchs auf einer Bahre, ein Hund greift der Sau unter den Schwanz; vor der Bahre marschirt zuerst ein Bär, der in der linken Vordertatze einen Weihkessel, in der rechten einen Sprengwedel hält; ihm folgen ein kreuztragender Wolf und ein Hase mit brennender Kerze; hintennach geht ein Esel mit Geweih, welcher Messe liest, hinter ihm steht eine Katze, auf deren Kopfe ein Brevier ruht, aus welchem ein completer Esel vorträgt. Diese Sculptur wurde 1298 angebracht, im Jahre 1685 aber weggehauen. Kurz vor 1580 war schon ein Holzschnitt davon mit Fischarts Versen erschienen. Ein lutherischer Buchhändler, der dies Blatt in Vertrieb brachte, musste jedoch Kirchenbusse thun, Holzstock und Abdrücke, so viel man natürlich davon erlangen konnte, würden vom Henker verbrannt. Im Jahre 1608 erschien aber zu Strassburg eine zweite Ausgabe in gross Folio, welcher Carikatur und einige Verse bei Flögel (Gesch. d. kom. Literatur III. 350) entnommen sind. Von einer andern Sculptur beim Eingange des Domes zu Erfurt sagt Keyssler in seinen Reisen, dass sie den Beischlaf eines Mönchs mit einer Nonne ganz deutlich gezeigt habe. Zu Magdeburg befand sich auf dem hohen Chor der Domkirche ein Klostergebäude aus Holz gearbeitet, zu welchem ein Mönch eine Nonne auf den Schultern trägt, denen ein Satyr oder Dämon die Pforte öffnet.

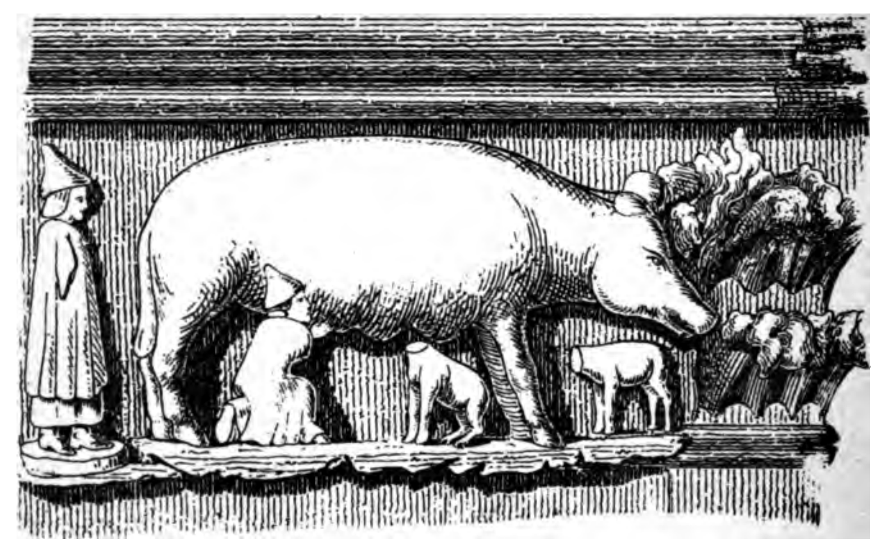
Bald mussten auch die Juden zu Spottbildern dienen, ingleichen die Türken, und burleske Darstellungen von Hexen und Teufeln mit Beziehungen auf einzelne Stände, Mönchsorden, auf das Papstthum, auf Ketzer, auf die Reformation und die durch dieselbe hervorgerufenen Religionsparteien, wurden massenhaft verfertigt.

Wir haben hier eine alte Sculptur und einen Holztafeldruck aus der Mitte des 15. Jahrhunderts nachgebildet, welche beide Verspottungen des Judenthums sind. Das erstere befindet sich aber nicht blos im Dome zu Magdeburg, auch an der Stadtkirche zu Wittenberg, in der Nicolaikirche zu Zerbst, an der Annacapelle zu Heiligenstadt, am Rathhause zu Salzburg, im Münster zu Basel, im Dome zu Regensburg, im Dome zu Freising und in der Apotheke zu Kehlheim. Das Original des Holztafeldruckes ist viermal so

gross als unsere Nachzeichnung und jedenfalls auch die Copie eines alten Steinbildes. Einige Aehnlichkeit hat damit das Gemälde, welches sich ehedem am Frankfurter Brückenthurm nach Sachsenhausen zu befunden und im 1. Bande von Scheible's „Schaltjahr" enthalten. Im 3. Bande dieses gedruckten Wirrwarrs ist eine andere bildliche Spötterei: „der Juden Badstube".

Bevor wir jedoch weiter gehen, muss ich einer besonderen Art grotesk-komischer Darstellungen gedenken, die in unserer Zeit als eine geistig unfruchtbare Spielerei, ein wenig verändert, wieder aufgetreten ist, die der Bild-Räthsel. In einigen der ältesten Drucke, in etlichen alten Handschriften und hie und da an Wänden und Portalen gottesdienstlicher Baudenkmäler findet man nämlich änigmatische Zeichnungen oder Rebus. Dergleichen waren u. a. in zwei Manuscripten der National-Bibliothek zu Paris (No. 7618 und 10278) enthalten, welche zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts im Dialect der Picardie abgefasst sind und zusammen 170 verschiedene Rebus aufweisen. Wir beschränken uns auf die hier nachgebildeten. Figur A zeigt sechs Narren, einer dem andern gegenüber, wie sie sich mit den Köpfen stossen, und die Lösung ist das Sprichwort: Ils sont si fols qui se hurtent (hurter soviel wie se battre, se quereller). Figur B stellt einen Teufel mit einem Segel dar, den ein Narr mit einem Seile gefesselt hat; zur Seite kleine Narren. Die Lösung ist: Au diable voit la follie et les fols: voit steht hier für va, und le für la. In Figur C peitscht (bat) eine Nonne einen Abbé auf den (au) entblössten Hintern (cul) mit der Ruthe, unter dem Krummstab liegt ein Knochen (os). Die Lösung lautet mithin: Non habebat oculos.

Nachdem denn, um mit dieser kleinen, indess nur formellen Abschweifung zu enden, schon vor der Reformation Caricaturen gegen die allgemeine Kirche in Umlauf gesetzt worden, zum Theil von berühmten Meistern, entstehen in den ersten Jahren der Religionsspaltung die Spottlieder: der Papstesel, das Mönchskalb und der Säupfaffe, von denen Lycosthenes in seinem berüchtigten Wunderwerke sagt, dass diese Missgeburten von Thieren in den Jahren 1496 und 1523 geboren worden seien. Und wirklich kommt auch der Papstesel schon auf einem Kupferstiche des königlichen Kupferstichcabinets zu Dresden vor, der von dem deutschen Meister Wenzel von Olmütz herrührt und dem Jahre 1496 angehört. Ebenso gehört hieher die bekannte Caricatur auf Luther, wo der Teufel durch sein Ohr und seine Nase auf dem Dudelsack bläst. Nun aber drängen sich die Spottbilder von allen Seiten. Ein sehr interessantes satirisches Bildnis auf Luther und die Reformationsgehilfen von der Hand eines unbekannten Meisters findet der Leser treu copirt in Ebelings „Historisch-groteskkomischen Bilder-Atlas" II. Tafel 2. Manuel, der Nachahmer van Eycks, gab eine Auferstehung Christi nach herkömmlicher malerischer Behandlung des Gegenstandes,



Altes Steinbild im Dome zu Magdeburg



Verkleinerte Copie

nach einem Holztafeldrucke aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Verspottung des Judenthums.









Mittelalterliche Rebus.



worauf man statt der kriegerischen Hüter des Grabes Pfaffen sieht, die es sich mit ihren Dirnen wohl sein liessen und nun aufgeschreckt fliehen. Auf einem Bilde erscheint der Papst auf einer Sau, auf einem andern von Teufeln umgeben; Luther reitend auf einem Schwein. In diese Zeit fallen auch die Darstellungen des Neides, der Verleumdung und der Inquisition, in Mönchsgestalten, wovon Nachdrucke im 1., 2. und 5. Bande von Scheibles „Schaltjahr".

Den ersten Caricaturencyklus bot jedoch wol Sebastian Brandts Narrenschiff. Die Baseler Ausgabe von 1494 enthält nur einen Titelholzschnitt, ein Schiff voller Narren in Schellenkappen. Aber in demselben Jahre erschien das Narrenschiff „in Versen beschrieben" zu Nürnberg, und an diese Ausgabe dachten wir, als wir von einem Caricaturencyklus sprachen. Weniger Figuren sind in dem Strassburger Druck von 1498, dem Baseler von 1499 und dem stark verstümmelten Strassburger von 1545, in diesem auch ganz andere. Dasselbe gilt von der ebendort 1549 erschienenen Ausgabe. Die Holzschnitte des Frankfurter Druckes von 1560 sind vermuthlich nach Sebald Behams Zeichnung. Werthlos ist die daselbst erschienene Ausgabe von 1625 in 8. Die Kupferstiche darin sind erst nach den Holzschnittten einer lateinischen Uebersetzung von Jacob Locher (1498) gemacht und sehr schlecht gerathen: die Narrenkappen mit den Schellen auf den Köpfen der Narren sind ganz weggelassen, und die charakteristischen possirlichen Gesichter der alten Holzschnitte nicht ausgedruckt. Ueberhaupt sind die ältesten deutschen Ausgaben mit ihren groteskkomischen Figuren weit seltener als die lateinischen Uebersetzungen und die neuern Verstümmelungen, Abkürzungen und Modernisirungen. In der Uebersetzung von Jodocus Badius (Basel 1507) sind die Holzschnitte aus Locher von 1498 beibehalten, aber versetzt und mit neuern Auslegungen begleitet. Höchst selten und mit Miniaturen geziert ist die französ. Uebersetzung Par. 1497 Fol., weniger die von 1498 mit guten Holzschnitten. Sehr grobe Holzschnitte hat die Version Lyon 1499. Gut sind diese in der auf Pergament gedruckten englischen Uebersetzung des Alexander Barclay, Lond. 1509. Sonst existirt noch ein Londoner Druck (von John Cawood in Fol. ohne Jahrzahl, wie Flögel meint, die erste Ausgabe der Barclayschen Uebertragung. Ziemlich saubere und gelungene Holzschnitte weist auch die Rostocker plattdeutsche Uebertragung von 1579 auf. Bekanntlich hielt Geiler von Kaisersberg Predigten über Brandts Narrenschiff. Von den Drucken dieser sind mit hier einschlagenden Holzschnitten versehen *Argent.* 1511 in 4. und Strassburg 1520 in Fol. Eine Nachahmung des Narrenschiffs mit illuminirten Kupfern, Paris 1504 in Fol., verfasste der Franzose Johann Bouchet. In dem Buche „von den losen Füchsen dieser Welt", Dresden 1581 in 4. und 1606 ohne Druckort, sind die Füchse meist in Kapuzen abgebildet. Man glaubt, dass Brandt der Autor oder

Herausgeber desselben sei. Da ich eben Sebald Behams gedachte, darf ich wol auch mit Recht seine Kupferstiche: Der Narr und die Badenden, 1541, ein Narr mit zwei Verliebten, und seine Dorfhochzeiten vom Jahre 1546, 10 Bl. hieher-rechnen.

In Ortuin Gratius *„lamentationes virorum obscurorum“* (Colon. 1518) ist ein Holzschnitt, welcher die Anhänger Reuchlins klagend und traurig vorstellt: die Teufel, in Fledermäuse verwandelt, reichen ihnen ein Licht und eine Brille dar, und blasen ihnen durch einen Blasebalg Gedanken ein. Ulrich von Hutten wird eine Satire zugeschrieben, die unter dem Titel „Karsthans“ (15 Bl. in 4.) gegen den Franciscaner Thomas Murner gerichtet ist. Das Titelblatt enthält einen schönen Holzschnitt, auf welchem der Bauer „Karsthans“, sein Sohn (ein Student), Mercur (ein Notar) und Murner in Franziskanerkleidung mit einem Katzenkopfe zu sehen ist. In der zu Strassburg 1618 erschienenen Ausgabe von Murners Narrenbeschwörung (1512) sind viele komische Holzschnitte. Ebenso in der „Schelmenzunft“, wenigstens in der mir bekannten Ausgabe Augsburg 1514. Der „Brüderorden in der Schelmenzunft“ von Bartholomäus Gribus hat in der deutschen Uebersetzung (Strassburg 1516) einen Holzschnitt, welcher zwei trunkene Mönche auf dem Boden, einen aber auf dem Tische liegend vorstellt, welchem ein vierter einen vollen Becher in den Mund giesst. In Murners „Mühle von Schwindelsheim“ (1515. 4.) sind unter vielen komischen Holzschnitten ein Esel, der auf einem Kissen sitzt, ein Scepter mit dem Fusse hält und einen gestickten Mantel auf der Schulter trägt. Caricaturen enthält ferner dessen „Gäuchmatt“ (Basel 1519. 4. Frankfurt 1565. 8). Im „grossen lutherischen Narren“ ist auf dem Titelblatt ein Mönch mit einem Katzenkopfe, welcher einem am Boden liegenden Narren mittelst eines Strickes den Hals zuschnürt, aus welchem mehrere kleine Narren herausfahren. Ob die ziemlich schlechten 26 Holzschnitte nach Lucas Cranach im Passional Christi und Antichristi (1521. 4.) hieher zu rechnen, bedarf keiner Frage. Vortreffliche Holzschnitte von Lucas Cranach sind dagegen die aus dem Jahre 1544 stammenden 9 Blatt, wovon in Ebelings „Historisch-grotesk-komischen Bilder-Atlas“ I. Tafel 4 eine Satire auf das Papstthum treu nachgebildet worden, und sodann in dem Pasquill Luthers gegen Joachim Miricianus und Johann Hasenberg: „Ein neu Fabel Esopi“ (Halle 1528. 4). Höchst abenteuerliche Holzschnitte sind ferner in Luthers „des römischen Pabsts Ursprung“, und im *„Priscianus vapulans“* (Argent. 1583. 8.) In Spangenbergs „wider die böse Sieben in's Teufels Karnöffel Spiel“ (Jena 1562) erscheinen in einem Holzschnitt des Titelblattes Papst Pius IV, Limpricius, Staphylus, Agricola, Contarenus, Hosius und der Cölnische Buchdrucker Gennep. Pius sitzt oben auf einem Stuhl, hat auf der Tiara einen Fuchsschwanz, in der rechten Hand die Schlüssel, in der linken eine

Brille, woran Fuchsschwänze hängen, und statt der Füsse hat er Vogelklauen. Vor ihm steht auf einem Tische ein unliebliches Räucherwerk, in welchem eine Pfeife steckt, zu der ein Teufel mit einer Putzscheere fliegt. Gennep reitet in der Narrenkappe auf einem Esel, und hinter ihm sitzt ein Affe mit einer Mönchskapuze. In Fischarts „Barfüsser Secten und Kuttenstreit“ (1614. 8.) folgt nach dem Titelblatt ein Kupfer von ½ Bogen, auf welchem der h. Franciscus in Gegenwart des Papstes und des h. Dominicus, der wie ein Faun grinst, von Mönchen und Nonnen auf das Lächerlichste anatomirt wird. „Aller Practic Grossmutter“ von Fischart (1598. 8.) enthält satirische Holzbilder von Tobias Stimmer (1534 bis um 1556). Nicht vergessen mag hierbei werden die von letzterem zu einem das Papstthum verhöhnenden Text von Fischart unter dem Titel: „Gorgoneum Caput“ gelieferte Illustration, ebenfalls gut copirt in Ebelings „Historisch-grotesk-komischen Bilder-Atlas“ I. Tafel 2. Auf dem Titelblatt von Fischarts „Bienenkorb des Heyl. Römischen Imenschwarms“ (Christlingen 1579. 8. und öfter daselbst) steht in Holzschnitt ein Bienenkorb in Gestalt der Tiara, auf der Spitze eine Biene mit einer Papstkrone, darunter Bienen mit Cardinalshüten und Bischofsmützen. Auf der rechten Seite wird eine todte Biene in einer Mönchskutte von andern Bienen mit Mönchskapuzen getragen, und auf der linken Seite ist eine Prozession von Bienen, welche mit Mönchskutten, Kapuzen, Fahnen, Weihkesseln, Rosenkränzen u. a. m. erscheinen.

Fast gleichzeitig mit dem als ersten bezeichneten Caricaturencyklus entstand ein anderer durch die alte Geschichte von Reinecke Fuchs. Die erste in Deutschland gedruckte Ausgabe erschien zu Lübeck 1498 in kl. 4. mit vielen Holzschnitt-Umrissen. Bessere und ganz andere Holzschnitte hat die Rostocker Ausgabe von 1517 in kl. 4. mit zwei Fuchshöhlen auf dem Titelblatt, in deren einer ein Fuchs lauert, während ein zweiter nach der andern einen gefangenen Hahn schleppt. Als andere Ausgaben mit Figuren werden angeführt Frankfurt 1536 in Fol., 1556 in Fol., 1562. in 4. 1572, 1575. 8. 1579. 8. 1590. 8. 1602. 1606 8. Rostock 1539, 1650. 8. Lübeck 1555. in 4. Hamb. 1606. 8. 1660. 8. Wolfenb. 1711. 4. Leipzig 1752. Fol. m. Kupfern von Everding, herausgegeben von Gottsched. Ganz vorzügliche Holzschnitte aber erhielt die Uebersetzung in jambischen Quaternarien von Hartmann Schopper 1567. 1574. 1579. 1580. 1584. 1595. durch den berühmten Meister Virgilius Solis (V. S.); weniger schön sind einige von Amman. Gut sind auch die Figuren in der französischen Uebertragung Brux. 1739. 8. und in der nicht ganz vollständigen holländischen Amsterd. 1736. 12. In unserer Zeit hat bekanntlich W. v. Kaulbach Illustrationen zu der Goetheschen Behandlung dieser Thierfabel geliefert (Stuttg. 1846). Bemerkt

sei hierbei zum Ueberfluss, dass wir hier nicht das Bibliographische vornehmlich im Auge haben, sondern die bildlichen Darstellungen.

Auch die „Todtentänze", besonders den in unzähligen Nachahmungen vorhandenen Todtentanz von Hans Holbein muss ich ganz entschieden in seinen einzelnen Theilen zum Grotesk-Komischen rechnen; ein grosser ernster Geist macht sich in diesen Bildern nur im Hinblick auf den historischen Untergrund geltend, nicht in der künstlerischen Behandlung an sich. Besonders schliesse ich in diese Kategorie die Blätter 5, 11, 14, 15, 20, 25, 32, 35, 36, 41 bis 43 und 47 der lithographirten Nachbildungen von Schlotthauer. Auf seine Illustration des *Encomium Moriae* von Erasmus komme ich weiter unten noch einmal zurück.

Religionsangelegenheiten bieten durch alle Zeiten der zeichnenden Kunst Gelegenheit zu satirischen und humoristischen Darstellungen. Seit dem siebzehnten Jahrhundert treten aber auch sociale und politische Zustände in den Vordergrund. Berühmte Caricaturenzeichner dieses Jahrhunderts waren u. A. Peter Quast, der um 1630 lebte; von ihm erschienen 1638 und 1652 26 Blätter in 4.; Salomon von Danzig um 1695. Reich an fliegenden Blättern war die Zeit des 30jährigen Krieges, wie sie uns in einer Sammlung von Scheible (Stuttg. 1850) vorgeführt werden, und wie deren das k. Kupferstichkabinet in Dresden eine Anzahl enthält. Im Hausarchive der ehemaligen Fürsten von Anhalt-Cöthen fand ich mehrere gelungene Caricatur-Federzeichnungen mit Spottgedichten auf verschiedene Vorgänge und Helden des 30jährigen Kriegs. Zu nennen sind hier ferner der grosse satirische Kupferstich der Flugschrift „Abriss einer wunderseltzamen, mehr dann satanischen Spinnstuben zur Unterdrückung einer evangelischen Lehre". 1620. „Des Kranken Klage", satirischer Kupferstich mit dreispaltigem Gedicht, 1651. Fol. „Der Jüdische Kipper und Auswechsler", satirischer Kupferstich mit dreispaltigem Gedicht, 1622, Fol. „Frankenthalischer Triumph und Freudenspruch, wie die Spanische Armada 1621 wieder abziehen müssen", ein satirischer Kupferstich mit vierspaltigem Gedicht, 1622. Fol. Von den vielen Caricaturen und satirischen Darstellungen auf den „Winterkönig" (Friedrich V. von der Pfalz) mache ich namhaft: „Eigentliche Abbildung des Winterkönigs, wie er durch seine Räth das Reich wieder erobern können", Kupferstich nebst Gedicht, in Fol. „Ein Gespräch des Zeitungsschreibers mit seinem Widersacher", Kupferstich mit dreispaltigem Gedicht, in Fol. „Geheime Andeutung über den vermeinten König", Kupferstich mit dreispaltigem Gedicht, 1621. Fol. „Neues Königsfest", Kupferstich mit lauter Porträtfiguren und dreispaltigem Gedicht, in Fol. „Das Pfälzisch Regiment", ein sehr seltener Kupferstich mit 16 Versen, in Fol. „Der Pfältzisch Patient", Kupferstich in Fol. nebst Gedicht, 1621. Endlich einen Kupferstich mit 2 Löwen, und darunter lateinisch-deutsche Spott-

verse, 1621. Fol. Caricaturen, komische und drollige Bilder sind weiter in besonders beliebten Werken dieser Zeit zu suchen, wie „wunderliche und warhaftige Gesichte Philanders von Sittewald" (Moscherosch). Strassb. 1650 (die einzige von ihm selber als rechtmässig anerkannte Ausgabe) 2 Thle. 8. „Der Edelmann", eine Satire gegen den Adel von Paul von Winkler, Frankfurt und Leipzig 1696. 8.: im dritten Bande der Werke des Verfassers des Simplicissimus etc.

Aus dem achtzehnten Jahrhundert sind hervorzuheben die Kupfer in: Conlins siebenbändigem Werke „Der christliche Weltweise", Coburg 1706. 4.; in Abraham a St. Claras Huy und Pfui der Welt; Heilsames Gemisch Gemasch und Narrennest: Weiblingers „Friss Vogel oder stirb!" Strassb. 1728. 8. „*Hattenus delarvatus*", Augsb. 1730. 8; in „Auserlesene Merkwürdigkeiten von alten und neuen theologischen Marktschreiern" Strassb. 1738. 8; ferner die 83 Holzschnitte nach Holbein'schen Figuren von Heitz in der Becker'schen Uebersetzung von Erasmus „Lob der Narrheit" Basel 1780. 8. Früher war mit Kupfern nach Holbein eine Uebersetzung dieses Buchs erschienen Nürnberg 1734. 8. Die lateinischen Ausgaben des Originals „*Encomium Moriae*" mit Holbeins Figuren sind sehr selten. Mit 12 vortrefflichen Kupfern von Nicolaus Chodowiecki erschien eine Uebersetzung zu Berlin und Leipzig 1781. 8. Copirt sind die Holbein'schen Zeichnungen auch in der Leydner französischen Uebersetzung von 1713. 12. und in der englischen von Kennet (6. Ausgabe London 1740. 8. Schöne Kupfer nach Eisens und anderer Zeichnungen enthält die Pariser Uebertragung 1751. 8. Daniel Nicolaus Chodowiecki, der Hogarth der Berliner, ist aus Darstellungen zu litterarischen Erzeugnissen auch im Charakterfach sattsam bekannt. Hier möchte ich herrechnen seine Kupfer zu Lavaters Physiognomik und das wenig bekannte Blatt, welches auf Ramler zielend von beissender Satire ist. Ramler hatte Kleists Werke in einer neuen Ausgabe mit Anmerkungen besorgt. Chodowiecki zeichnete nun den verstorbenen Dichter, wie R. ihm den Lorbeerkranz vom Haupte wegschiebt und ihn mit der Rechten zu barbieren anfängt. Ferner seine 12 Blätter in 12. zum Don Quixote; „Die Geschichte eines schlecht erzogenen Frauenzimmers". 12 Blatt in 12., die 12 Blatt Modethorheiten in 8.: die 12 Blatt zu Blumauers Aeneide in 8. und einige andere Arbeiten. Auch auf Wilhelm Chodowiecki († 1805) war die reiche Ader des väterlichen Witzes und das Talent zur frappantesten Charakterzeichnung übergegangen, was die erfindungsreichen Producte bei Gelegenheit unzähliger Familien- und Volksfeste, seinen gelungensten Theaterpersonnagen und mehrere andere zerstreute Blätter beweisen. In ihm starb zu früh einer der geschicktesten Sittenmaler. Reich an niederen Caricaturen in Einzelblättern sind die Deutschen namentlich in den

letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts. Aus meiner eigenen Sammlung erwähne ich: einen grossen Kupferstich mit zahlreichen Figuren: „Vorstellung wie die Türken bei jetzigen Zeitläuften das französische Kriegs-Exercitium über Hals und Kopf lernen" (1783). Auf einem andern Kupferstich in 4. ist eine Equipage mit vier Personen in Civil- und Militärkleidung, welche eine Barriere passiren wollen, aber von einem Oesterreicher angehalten werden. Dieser verlangt Weggeld, was ihm der Kutscher, ein Franzose, verweigert, da er taub sei, wo von Bezahlen gesprochen werde, und er von den Preussen und Holländern selbst noch Geld erwarte. Der Preusse mahnt zum Frieden, indem er versichert, dass Holland für ihn in die Tasche greifen werde, was auch ängstlich von diesem bestätigt wird. Hierauf giebt der Oesterreicher den Weg frei, mahnt sie aber, es nicht bei leeren Versprechungen bewenden zu lassen. Auf Vorgänge und Zustände in Berlin (um 1787) in höhern und niedern Kreisen beziehen sich die Caricaturen: *„Pickenick ou au noble jeu de Billard"*, „der Planetenleser" und „die Höckerconferenz", von Niegelsohn gezeichnet. Das erste Blatt stellt ein Billardzimmer dar; zwei Herren, der eine mit einem Hirsch-, der andere mit einem Affenkopf spielen Billard, bedient von einem Hasen. Zur Linken des Billards unterhält sich ein Esel mit einem Ross, das Scheuklappe und Gebiss trägt, über die neuesten Staatsaffären, zur Rechten sprechen über kirchliche Angelegenheiten ein Papagei und eine Gans. Im Hintergrunde beschäftigt sich ein dickes Schwein mit Saufen. Die Beziehungen des andern sind mir nicht ganz klar, vorausgesetzt, dass sie wirklich so speciell sind als ich vermuthe. Wir sehen das Zimmer eines Gelehrten mit vier männlichen und drei weiblichen Personen. Eine junge Dame aus höherem Stande, offenbar gesegneten Leibes, ist in engerem Gespräche mit dem Planetenleser. Sorgen Sie nicht, sagt er zu ihr, Ihre Unschuld wird schon an den Tag kommen! Das, erwiedert sie weinerlich, möcht' ich nun eben nicht — weil — —. Das dritte Blatt ist eine ergötzliche Marktscene mit Rauferei und Prügelei, zu welcher Militär hinzukommt. Die Beraubung eines anständigen Zuschauers durch einen noch besser Gekleideten ist jedenfalls kein blosser Einfall des Zeichners. Erwähnenswerth sind hier auch „der Schattenkünstler", ein satirisches Bild auf die Porträtmaler mittelst des Storchschnabels, ein Kupferstich aus der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und die Satire auf die Bierwirthe (Nürnberg 1783) — beide nachgedruckt im 4. und 5. Bande von Scheibles „Schaltjahr. Im Uebrigen darf nicht vergessen werden, dass auch Friedrich II. Kriege Gelegenheit zu Producirungen gaben, wie sie hier in Rede stehen.

In unserm Jahrhundert debutirten die Deutschen nicht blos mit politischen Spottbildern, insbesondere auf Napoleon, wie Grässe meint, im Gegentheil nach allen Richtungen hin: es lieferte gleich

anfänglich satirische Darstellungen von litterarischer, moralischer, socialer, rein persönlicher und politischer Bedeutung. Sehr charakteristisch ist, um meine eigene Sammlung wieder zu betrachten, ein colorirtes Blatt in 4., welches zwei Gruppen männlicher Figuren darstellt. Zur Linken drängen sich vier Personen, worunter drei Juden, um einen Fuchs, welcher Geldbeiträge sammelnd in der Linken zwei Hefte der „Feuerbrände" trägt. Ueber seinem Kopfe steht: Monnoie fait tout! über dem Kopfe des Christen: Matth. 23, 27. 28. Hinter dem Fuchs ist ein ehrwürdiger Kuhkopf, der in der Tasche seines Leibrocks eine Schrift „über die Kuhpocken" trägt, in seiner Linken ein Blatt mit der Aufschrift: „für die Juden": über seinem Kopfe steht: Spr. Salom. 22, 27. Zur Rechten befinden sich 9 männliche Personen, darunter einer mit einem Hundekopfe, der mittelst eines Blasebalgs ein Packet „Feuerbrände" aufweht, auf seinem Haupte aber den Hinweis: Spr. Salom. 26, 10. hat. Neben ihm steht ein Kater mit einem Pasquill „wider die Juden"; aus seinem Munde gehen die Worte: „ich habe den Goi geschoren", worauf ein dicker Kerl mit einem Schweinskopfe erwiedert: „wir sind alle gleich"; in der Linken hält er den „Beobachter an der Spree", die rechte Hand hat er im Hosenlatz. Dicht aufeinander folgen dann ein Hanswurst, eine Gans, ein Bock, ein Esel, ein Säufer und ein dummer Bauer. Zwischen beiden Gruppen steht gravitätisch ein Fuchs im Schafpelz, aus welchem eine Flagge mit der Inschrift „Talia" hervorschaut. Laut spricht er: „Gott sei mir Sünder gnädig", aber sein stiller Gedanke ist: Spr. Salom. 27, 12. Ganz vorzüglich im Ausdruk sind auch zwei Spottbilder auf Gall und dessen Schädellehre. Das eine in gr. 4. stellt eine Versammlung von Personen beiderlei Geschlechts in einem Saale dar, welche sich staunend und neugierig um eine mit Todtenköpfen drapirte Bühne geschaart haben, die von Schildern umgeben sind, welche andeuten, dass es sich um Geldmacherei handelt. An der Wand hängt eine Tafel, auf der die verschiedenen Organe verzeichnet sind, welche die Kraniologen am menschlichen Schädel entdeckt haben wollen. Gall steht an einem mit Todtenköpfen und einer Kruke mit Gehirn besetzten Tische und docirt. Ein Hanswurst springt am Rande der Bühne umher, und schwingt, die neue Wissenschaft preisend, eine Fahne mit der Inschrift: das neue Jahrhundert. „Der Freimüthige" trommelt am Eingange des Saales Zuhörer herbei, welche ihr hohes Eintrittsgeld in Büchsen zu legen haben, die aus Menschenschädeln gemacht sind. Das zweite Bild enthält vier verschiedene, possirliche, zum Theil unsaubere Scenen, auf kraniologische Untersuchungen beziehlich, auch einen Kampf mit Schädeln. In der politischen Satire knüpfte man an die französische Revolution an. Im Jahre 1791 erschien eine colorirte Radirung in 4., auf welcher die französische Freiheit in Figur eines Nationalgardisten dargestellt ist, der, traurigen Antlitzes gen Himmel

blickend, halb im Kerker, halb in der freien Natur sitzt, sechsfach um Hals, Arme und Beine mit eisernen Ketten gefesselt, so dass ihm selbst seine Waffe, das zwischen den linken Fuss und beiden aneinandergeschlossenen Händen durchgezogene Gewehr nur belästigen kann, aus dessen Laufe eine kleine Tricolore mit der Inschrift: *Vive la Liberté Françoises* hervorschaut. An den Säulen des Kerkers sind die Errungenschaften der Revolution in deutscher und französischer Sprache verzeichnet, nämlich: „Taxe der neuen Auflagen, Mobiliartaxe, Landesauflagen, Stempel, Grenzkaufhäuser, Patente, Erbschaftsgebühren, Wachen, Gerichtstaxe und andere noch zu decretirende Abgaben etc. etc.“ Links zu Füssen des Nationalgardisten schlummert ein Hund, zur Rechten steht ein Trinkkrug, mit der Chiffre A. P., dessen Deckelgriff von einem heftig krähenden Hahne geformt ist. Neben diesem steht eine Schüssel mit leckeren frischdampfenden Speisen, welche ein rothhaariger Kater verzehrt; zwischen dem Kruge und der Schüssel liegt ein zerbrochener Säbel im Grase. Die Gesammtdarstellung verhöhnt die Vorgänge der 13. Sitzung des Jacobinerclubs. Mit dem eisernen Drucke Napoleons auf Deutschland und noch mehr mit seiner Demüthigung wachsen die politischen Caricaturen in Unmasse. Viele derselben habe ich gesehen, und ich muss gestehen, dass ich sie mit wenigen Ausnahmen keineswegs so erbärmlich, so geistlos finde wie Grässe, und dass sie von niederträchtiger Feigheit zeugen, hätte er uns, in richtiger Würdigung von Menschen und Zuständen, auch erst beweisen müssen. (Bei aller Vorzüglichkeit namentlich der kleineren Arbeiten Grässes, denen wir hier Manches verdanken, ist subjective Befangenheit neben auffälligem Mangel an selbständigem Urtheil seine Hauptschwäche, die besonders der von ihm ausgegangenen Litteraturgeschichte nur den Werth einer mühseligen bibliographischen Zusammentragung lassen.) Geradezu ausgezeichnet muss ich eine ironische Darstellung der napoleonischen Herrschaft vom Jahre 1805 in qu. 4. nennen, welche den Despoten auf einem von Schädeln, zerbrochenen Kronen und Sceptern aufgebauten Thron zeigt, dessen Embleme die Hydra der Revolution, die niedergeschmetterte Freiheit und eine eiserne Gesetzgebung sind, und deren Gruppen zu Füssen des Thrones vergegenwärtigen, was das Regiment des Usurpators den Nationen Gutes bescheert hat. Plump dagegen ist ein colorirtes Kupferblatt in 4. mit der Unterschrift: „Unverhoffter Besuch“, auf welchem der gekrönte König von Rom mit herabgelassenen Hosen auf einem Nachtstuhl präsentirt wird, schreiend: „Vater komm! der Popanz frisst mich!“ Dieser Popanz ist ein Russe, der halb zur Thüre hereingetreten frägt: „Guten Tag, Kamerad, wo ist der Herr Papa?“ Dieser steht hinter einem Ofenschirm, seinem Sohn zuflüsternd: „Still, still, Söhnchen, sonst frisst er mich auch!“ Nach den Schlachten bei Leipzig und Belle-Alliance regnete es förmlich Cari-

caturen auf den corsischen Tyrannen. Eine Radirung mit zahlreichen Figuren stellt dar, „wie die grosse Nation ihren grossen Kaiser wieder hat und auf grosse Eroberungen auszieht“. Auf einer Anhöhe steht Napoleon, in seiner Linken die Erdtheile Europa, Asien und Afrika, mit der Rechten in energischer Geberde den defilirenden Truppen die Richtung ihres Ziels andeutend. Sein Biograph, den zweiten Theil seines Lebens schreibend, und der Leib-Mameluck umgeben ihn, im Vordergrund marschiren der „*Grand-Sapeur*“, „*Grand Tambour*“, der Moniteur als Hund, der „*Grand-Receveur*“, „*Grand-Tondeur*“ und die „Gross-Eseltreiber“ mit den Contributionen von Nord- und Süddeutschland. Jede Figur ist ein Porträt. Napoleon aber spricht:

„Ich bin nun wieder unter Euch!
Drum will ich, ihr Getreuen,
Das ganze heil'ge röm'sche Reich
Abschröpfen und kasteien.
Ihr, Grandtambour und Grandsiffleur,
Und Grandfourier und Grandsappeur,
Marsch, marsch! voran dem Heere!

Im Doppelschritte nach Berlin!
Füllt dort die leeren Taschen.
Und Euern Schandfleck müsst in Wien
Ihr mit Tokaier waschen!
Dann erst wird dieses grosse Coeur
Durch Gott — und meinen Grandtondeur —
Sich revanchirt erachten“.

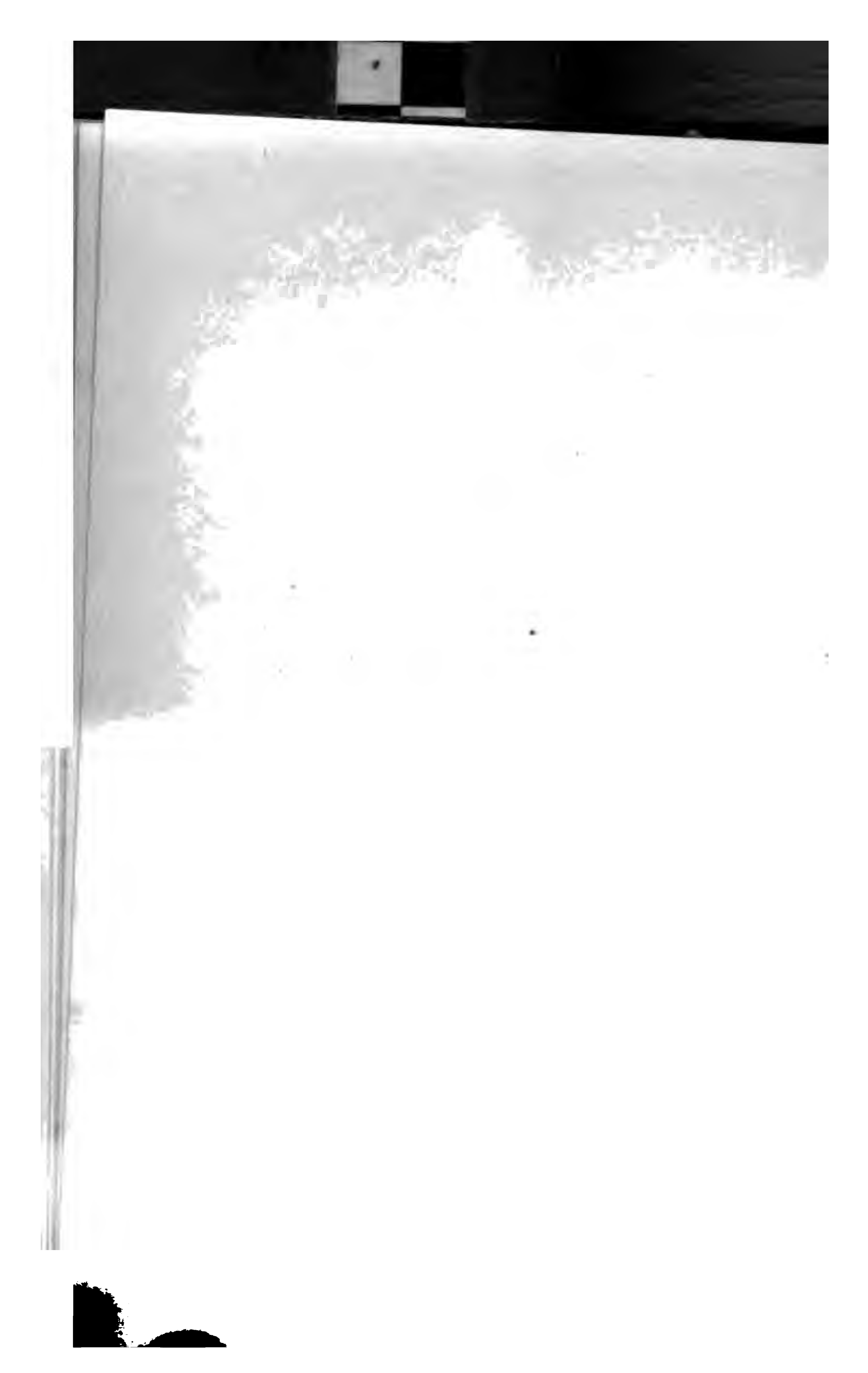
Auf einer zweiten Radirung, welche die Porträts des Kaisers, von Davoust, Ney, Hieronymus, Vandamme u. A. enthält, trifft Napoleon vor der Karte: „Erstes Supplement-Blatt zum grossen Reich“ die Dispositionen zur Schlacht bei Belle-Alliance. Die Proclamationen an die grosse Nation und die Nachrichten für den Moniteur werden theils im Voraus vom Staatssecretär angefertigt, theils sind sie schon verpackt. Verfehlt und wirkungslos sind die Personificationen der alten und jungen Garde, der schweren und leichten Cavalerie. Auf der dritten Radirung betrachtet Napoleon den Ausgang der Schlacht. Er steht auf den obersten Sprossen einer Doppelleiter, welche von den Sappeuren der alten Garde gehalten wird. Was er oben durch eine grosse Brille mit aufgerissenen Augen gewahrt, die geschlagene und flüchtige Armee, verlängert seine Nase über Gebühr. Am Fusse der Leiter steht ein mit Decreten und Proclamationen von Laeken bepackter General, während zwei andere in unerquicklicher Stimmung vor der Karte von Holland knien, auf welche ein Hund hofirt. Sehr ergötzliche

Caricaturen gingen über die kaiserliche Verwandtschaft im Schwange, besonders über Hieronymus, der auch zutreffend als „Herrohnemoos“ verhöhnt ist.

Nun kamen die „Krähwinkliade“ (25 Blätter mit 75 Scenen), Loders „Zerrbilder menschlicher Thorheiten und Schwächen“ (Wien 1818, 24 colorirte Blätter), die unbedingt hieher gehörige Federzeichnung des vortrefflichen Franz Caucig (1759—1828): „Der Ehevertrag im Keller“; viele Bilder auf Mucker und Rationalisten und Hegelianer, auf Metternich, Hassenpflug, Friedrich Wilhelm IV. von Preussen und seinen Minister Eichhorn, auf Hengstenberg, Heinrich Leo und die Halleschen Pietisten, auf die Junker und Bureaukraten etc., und 1845 die Münchner „Fliegenden Blätter“, denen Vischer das Hauptverdienst zur Ausbildung eines besondern deutschen Caricaturstils vindicirt, in welchem bei aller Schärfe doch der Humor über den bittern Ernst vorwiegt und in gutmüthiger Laune hanswurstartig die Miene einer gewissen gemüthlichen Dummlichkeit annimmt. Dermalen aber scheint der Witz der „Fliegenden Blätter“ altersschwach geworden zu sein, wenigstens findet man sie jetzt häufig auf sehr faulem, äusserst abgerittenem Pferde. Ihren Gipfelpunkt hatten sie mit der Geschichte und den dazu gehörigen Bildern „Beisele und Eisele“, deren Schöpfer Caspar Braun ist (1807—1877), erreicht. Beck, A. v. Wille, Wilhelm Camphausen, Andreas Achenbach, Ludwig Erdmann, F. Schröder, Jordan und Andere stellten sich mit den „Düsseldorfer Monatsblättern“ unter die Besten und Geistreichsten in diesem Genre; besonders der Schwindel mit Klopfgeistern und Tischrückern gab ihnen und Andern zuerst Gelegenheit, ihr schönes Talent auch auf satirisch-humoristischem Gebiete zu bethätigen. Adolf Sonderland machte sich durch seine Abbildungen zu Haugs Hyperbeln auf Herrn Wahls ungeheure Nase in weiten Kreisen beliebt, und als höchst geistreicher Skizzenmaler in diesem Fache verdient auch der Schweizer Rudolf Töpffer genannt zu werden, dessen Sammlung socialer Caricaturen unter dem Titel: *Histoires et estampes* in Genf erschienen. Aeusserst schwächlich zeigte sich der „Leipziger Charivari“, und der „Berliner Charivari“ von Satan (1847). Zahllose einzelne Caricaturen rief das Jahr 1848 hervor, aber auch Cyklen. Adolf Schrödter erwarb sich durch seine „Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeier, Abgeordneten zur constituirenden Nationalversammlung zu Frankfurt a. M.“ (49 Bl. mit erläuterndem Texte) einen Namen. In jeder Hinsicht aber ungleich bedeutender sind die „Aetzbilder aus Frankfurt a. M.“ von Pecht (Leipzig 1849, 7 Tafeln in gr. Fol.). Alles, was jemals über die grossen und kleinen Parlamente von 1848 Satirisches im Bilde geschaffen worden, steht weit hinter diesen. Nicht vergessen werden soll übrigens das auf den berüchtigten Sonderbund gezielte Blatt: „Der Teufel und seine Grossmutter“ von dem Schwei-



TAF. 26.



zer Johann Jacob Ulrich (1798—1867). Hervorhebung verdienen ferner Adolf Werls „neue Bilder zu deutschen Dichtern“, humoristisches Album (Leipzig 1856), nachdem schon früher eine ähnliche Idee von Levi Elkan und F. Porcher ausgeführt worden („Album deutscher Classiker“ 1848), die hinterher in's Politische umschlug. Hübsche Talente können auch Ferd. Laufberger, Carl Reinhardt (1818—1878), G. Kühn und V. Katzler genannt werden („der polnische Faust“. Wien 1861). Von dem berühmten Kupferstecher C. A. Lebschée in München (geb. 1800) ist zu bedauern, dass er uns nur einen hierher gehörigen Beitrag geliefert, nämlich die Radirung „Sillo der Hund als Soldat“ (1860, „Faust“ Nr. 21.). Als sehr geistreich in der Auffassung, obgleich nicht markirt genug in der Ausführung, darf ferner der zu früh verstorbene Herbert König (1820—1876) genannt werden. Seine Zeichnungen sind in verschiedenen Blättern mit seiner Chiffre oder seinem vollen Namen zu finden. Wir erinnern hier nur, ausser mehrern Illustrationen zu Glasbrenner's „Lustigem Volkskalender“ etc., an seine Humoreske auf die „Schillerlotterie“ (in der Leipz. Illustrirten Zeitung Jahrgang 1861), diesem entsetzlich lächerlichen Mittel zur Förderung einer edlen und sehr ernsten Sache. Ein possenhaft-humoristisches Büchelchen über das „Dresdner Vogelschiessen (1861) ist ebenfalls von König illustrirt. Denselben Stoff benutzte Wilhelm Jerwitz. Andere Meister auch in der grotesk-komischen Zeichnung, deren Namen dem Leser an verschiedenen Stellen begegnet sein werden, sind Paul Konewka (1840—1871, in seinen Silhouetten); Wilhelm Busch (Album, Max und Moritz, h. Antonius); Ludwig Bechstein (vornehmlich in der Carikirung der Mode); Leonhard Barbaro; Carl Barth (1856—1880); Carl v. Grimm (der Erfinder der drei Bismarckhaare); Hendschel (obwol meist Nachahmer); Edmund Harburger; Lothar Meggendorfer; A. Oberländer (Album); E. Reinicke (Münchner Bilderbogen); Schliessmann; Schwind und Heinrich Fischer-Hinnen, womit jedoch nicht sämmtliche nennenswerthe Zeichner erschöpft sein sollen. Disteli (1802—1844), David Hess und H. Hess, Th. Hosemann, F. Kaulbach und Otto Speckter gehören annähernd hierher. Ganz entschieden dagegen gehört Wilhelm v. Kaulbachs humoristische Darstellung der Weltgeschichte im Fries des neuen Museums zu Berlin dem allgemeinen Gebiete der Caricatur an.

Wie die politischen Ereignisse des Jahres 1848 in Deutschland und Oesterreich zahllose Spottbilder in selbständiger Geltung zeitigten, so gaben sie hüben und drüben auch das Signal zum Entstehen vieler „humoristisch-satirischen“ Wochenblätter mit entsprechenden Illustrationen. Diese haben sich bis heute, also in einem Zeitraume von fünf und dreissig Jahren, die inzwischen verwehten eingerechnet, zu einer erstaunlichen Menge vermehrt, ohne

sich jedoch in der sehr überwiegenden Mehrzahl über den allerflüchtigsten Reiz, ja streng beurtheilt textlich wie bildlich über vollständige Werthlosigkeit erheben zu können. Von allen periodischen Erscheinungen dieser Gattung aber hat keine so verdienten und dauernden Ruf erlangt als der Berliner „Kladderadatsch“, der noch jetzt unter treuem Beistande des genialen Zeichners Wilhelm Scholz besteht, obschon nicht mehr in seiner ursprünglichen Frische und Kraft. Zwei Altbürger desselben, Schulze und Müller, denen man wol nun Ruhe gönnen könnte, unternahmen fast jährlich Reisen zum Ergötzen des deutschen Volkes, und Adolf Glassbrenner (gest. 1876) stand diesen Reisebüchern und Kalendern mit seinen Almanachs und Caricaturbroschüren ebenbürtig zur Seite. Es erforderte viel Muth, neben diesem und einem Dohm, Kalisch und Löwenstein ein vormärzliches niederes Dasein fortzuführen, aber der „Dorfbarbier“ von Ferdinand Stolle vegetirte dickhirnschalig noch mehrere Jahre weiter, ohne seiner Fadheit und Geistlosigkeit im mindesten abzuhelfen. Aus einer Beilage des Dorfbarbiers ging bekanntlich 1853 die „Gartenlaube hervor, und man sagt, dass der Verleger derselben, Ernst Keil, aus Dankbarkeit dem Barbier, so lange die Brücke gehalten, als es der litterarische Anstand einigermassen duldete. Ein gefährlicher Wettbewerb erwuchs dem Kladderadatsch erst 1868 durch die „Berliner Wespen“ von Julius Stettenheim, ja an heiterm und schlagendem Witz übertrafen sie jenen oftmals: auch ist die von dem Letztgenannten geschaffene Figur „Wippchen“ klassisch, was von „Schulze und Müller“ doch nur in sehr nachgiebigem Sinne behauptet werden darf. Leider aber scheint es, dass der Stachel dieser Wespen an Wirkung schon jetzt ernstlich verliert: ein Schicksal, das die 1869 aufgeflogenen „Wiener Wespen“ ebenfalls betroffen. Glücklicher, doch auch durch die bildliche Ausstattung anziehender wie durch die treffendste Wiedergabe des oesterreichischen Humors sind der Wiener „Figaro“ (1856 entstanden), „Kikeriki“ (seit 1866), „der Floh“ (seit 1868) und „die Bombe“ (seit 1870). Dem Grotesk-Komischen dienten indess die „Humoristischen Blätter“ und die „Wiener Caricaturen“ (seit 1881) ungleich mehr, obgleich die bildlichen Darstellungen derselben nur selten auf wahrhafte Originalität der Erfindung Anspruch erheben können. Um so mehr fesselt die Technik der Wiener Caricaturisten. Die „Frankfurter Laterne“ (1860) verhiess viel, bedurfte aber einer weit über ihr Vermögen hinausgehenden Füllung humoristisch-satirischen Gases, um eine bemerkenswerthe Leuchte darzustellen. Die Unternehmer hingegen des „Cri! Cri!“ (Dresden 1877) hätten ihre Stimme niemals erheben sollen. Hin und wieder vortrefflich war der Hamburger industrielle Humorist (seit 1868); ohne die rechte Lauge in Wort und Bild, obschon beachtenswerth, der „Ulk“, ein Beiblatt zum „Berliner Tageblatt“. Der in Zürich erscheinende

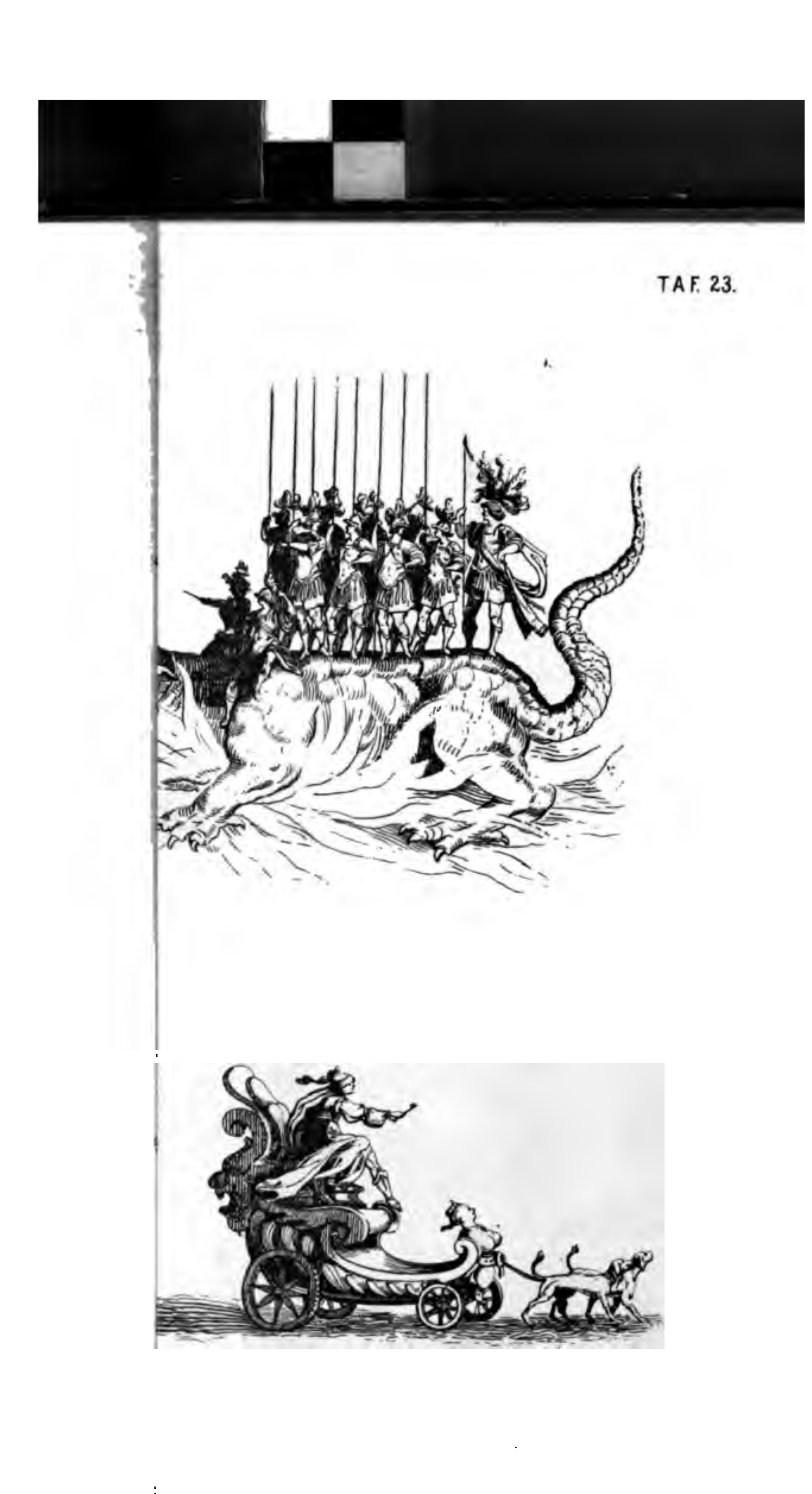
und dort gern gelesene „Nebelspalter" ist mir nach Selbstansicht unbekannt geblieben. Kenner nennen ihn ein mittelmässiges Organ. In der Absicht, der Production auf dem Gesammtgebiete des Komischen einen Mittelpunkt zu schaffen, gründete Friedrich W. Ebeling 1864 die „Mixpickles", unterstützt von trefflichen litterarischen und künstlerischen Kräften. Allein der Verleger bekümmerte sich um die Verbreitung dieser Wochenschrift ebenso wenig wie um die seiner andern Verlagsartikel, um statt dessen Zeit und reiche Mittel in der Pflege sogenannter nobler Passionen zu vergeuden, und so liess Ebeling zu allgemeinem Bedauern sein Blatt nach noch nicht einjährigem Bestehen fallen. Von anderer Seite ist bis diesen Tag ein gleicher Versuch nicht unternommen worden. In rein äussern Umständen lag es wol auch, dass der von C. v. Grimm in Leipzig begründete „Puck" nicht gedeihen wollte, nach Stuttgart übersiedelte, und endlich, wenn ich nicht irre, nach New-York auswanderte. Den umgekehrten Weg legte der „Schalk" zurück; im October 1878 in Stuttgart zur Welt gekommen, zog er bereits im nächsten Jahre nach Leipzig, um daselbst unter der Obhut Ernst Ecksteins ordentlich auf die Beine gebracht zu werden. Aber der Versuch scheint nur halbwegs gelungen zu sein, denn der Verleger Ernst Thiel trennte sich von dem genannten Wärter, und ging schliesslich mit seinem Lieblinge (1884) nach Berlin. Leider verhielt sich dort der letzterem zur Gesellschaft gegebene „Kauz" in einer Weise, dass die ohnehin mit Recht nicht hochgegangene Meinung von den Leistungen des Schalk mindestens nicht gefördert werden konnte. Seit einigen Wochen (1886) erscheint in Leipzig „der Teufel", der aber zeither sowol nach Wort als Bild ein recht armseliger Teufel war. Schade um die Zeit, das Geld und das Papier, die durch ihn verquast werden. In der oesterreichisch-ungarischen Hauptstadt Buda-Pesth erscheint der „Borszem Janko" und der dort noch mehr geschätzte „Styx". Wer die ungarische Sprache aber nicht versteht wird wohl wünschen, dass der Witz dieser Blätter das Niveau der magyarischen Volksbildung überragen möge. Namhaft machen wollte ich sie an dieser Stelle, weil ich eine passendere nicht dazu finde. Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass der Humor auch am Hintertheile verschiedener illustrirter Zeitungen und als Lückenbüsser in Kalendern und anderwärts seine Stätte findet, aber die groteske Komik durch das Bild dort niemals oder überaus selten.

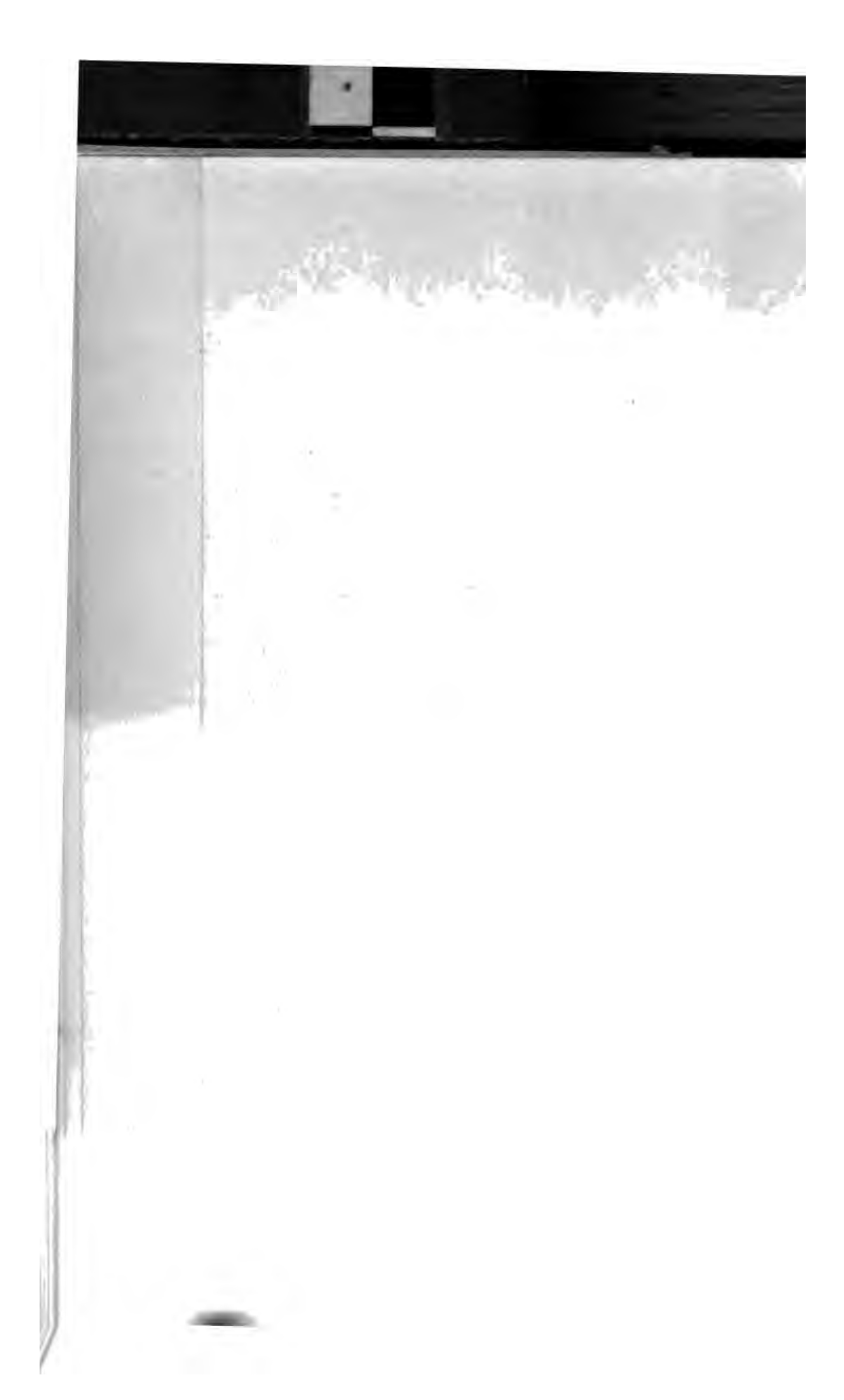
Auf Frankreich zurückkommend, so gaben hier noch mehr als in Deutschland die Kämpfe auf religiösem Gebiet Veranlassung Hass und Spott der verschiedenen Parteien gegeneinander in Bildern auszudrücken, welche wie überall die nachbildende Technik vervielfältigte. Ein Parlamentsbeschluss vom 15. Januar 1561 verbot dieselben zwar geradezu, er fruchtete aber so viel wie nichts, und wenn man sich über die Kühnheit wundert, dass Caricaturen

in die Zimmer der Könige geschmuggelt wurden, so muss daran erinnert werden, dass selbst Prinzen von Geblüt und andere hochstehende Persönlichkeiten am Hofe dergleichen Bilder verbreiteten. Dem Beza wird ein Werk zugeschrieben, das ohne Angabe des Jahres und Druckortes, vermuthlich aber 1567, im grössten Atlasfolio unter dem Titel: *Mappemonde Papistique* — eine beissende Satire gegen den römischen Hof — erschien und von der äussersten Seltenheit ist. Es besteht aus zwei Theilen mit seltsamen Bildern: der erste enthält 12 Blätter, welche den Druck und die Kupferstiche nur auf einer Seite haben; der zweite Theil besteht aus 16 numerirten Figuren; und es scheint, dass sie und das ganze Werk zum Zusammensetzen zu einem einzigen grossen Blatte eingerichtet worden. Noch thätiger scheint man aber in diesem Stücke in den Zeiten der Fronde gewesen zu sein, denn der Cardinal Mazarin war der Mittelpunkt einer unendlichen Menge von geschriebenen, gemalten, und in Kupfer gestochenen Spöttereien. Das üppige Hofleben der Franzosen bot den trefflichsten Stoff zur Satire, und obwol Ludwig XIV. und seine Minister durch strengste Verfolgungen sich der Caricaturisten zu erwehren suchten, vermochten doch alle verhängten Strafen nicht dem Entstehen neuer derartiger Erzeugnisse vorzubeugen.

Unterdessen waren die übrigen Gebiete der Satire nicht brach geblieben. So erschien zu Paris 1568 in 8. *Les Songes drolatiques de Pantagruel, où sont contenues plusieurs figures de l'invention de M. Rabelais, et dernière oeuvre d'iceluy, pour la récréation des bons esprits.* In diesem sehr seltenen Werke sind 120 groteske Holzschnitte, von denen behauptet wird, dass sie den grotesken Kupferstichen Callots zum Modell gedient hätten. Jacques Callot hat ausser mehreren Hauptwerken eine Menge Skizzen voll Laune, Genialität und köstlicher Widersinnigkeit geliefert. Sein Hang zum Spott, zum Auffassen des Lächerlichen und zur Ironie ist durchgängig unverkennbar. Seine Figuren mit dicken Köpfen, langen Nasen, dürren Beinen und grossen Buckeln sind sprüchwörtlich geworden; auch durch eigenthümliche Manier sind berühmt sein *Vie du soldat*; die grossen und kleinen *Misères de la guerre*, erstere aus 18, letztere aus 7 Bl. bestehend; *les supplices*, ein Hauptwerk mit unzähligen Figuren; seine *Gueux contrefaits, Foires*, Capricen und besonders die *Deux tentations de St. Antoine*, die ganz in dem Geschmacke Höllenbreughels, nur heiterer gehalten sind. Groteske und zum Theil sehr schmutzige Figuren (z. B. nackte Frauenzimmer von geflügelten Priapen umgeben), insgesammt 42, sind in den wunderlichen Spöttereien des unter dem Titel: *Le Comte de Permission* Paris 1603 in 12. erschienenen Buches enthalten, dass sich über die namhaftesten Personen des Hofes und der Zeit Heinrich IV. ergeht. In Menages satirischem Meisterstück: *Vita Gargilii Mamurrae Parasitopaedagogi scriptore Marco Licinio*, 1636, ist ein

TAF. 23.



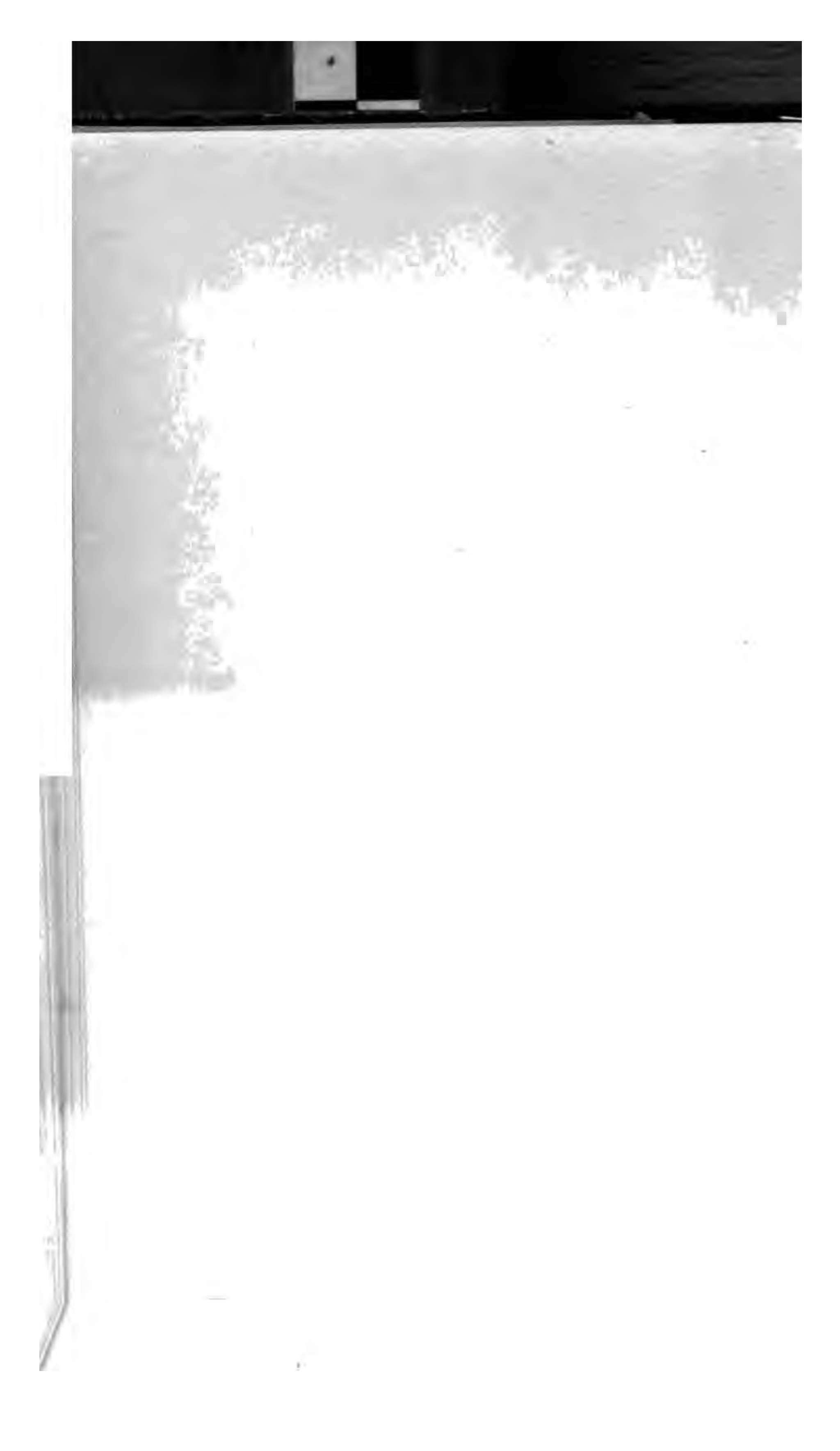


TAF. 3



Caricatur auf die Herren Mode.

Nach dem franz. Original von 1811.





Caricatur auf die Corset Mode.

Nach dem franz. Original v. 1812.



Kupferstich, w[illegible] ein M[illegible] K[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]ogue (1619—1717) besitzen wir eine Radirung, welche eine Satire gegen den Autor des *Mercure galant* ist, mit der Unterschrift: *Ah ha galant vous raisonez en ignorant!* Gelungene Caricaturen sind **Huets** *Singeries en differentes actions de la vie humaine par des singes* (Par. o. J. qu. 8.). Dasselbe gilt von einigen Bildern von **Moses le Valentin. Jacques Sailly, Watteau** (um 1750) und **Alexander Chevalier** (um 1770) müssen hier auch genannt werden. **Charles Antoine Coypel** (1694—1752) malte verschiedene burleske Bilder, worunter sich die Illustrationen zum Don Quixote besonders auszeichnen. Gestochen hat diese zuerst **Surruge** 1753 in 25 Bl. Coypel selbst stach die für uns interessanten carikirten Opernfiguren, 6 Bl., und „die Tragödie von Katzen gespielt“. Der Graf von **Caylus** (1692—1765), ein mehr eifriger als talentvoller Kupferätzer, ist hier wegen seines Hexensabbaths nach **Claude Gillot**, dessen *Passions* ebenfalls zu nennen, seiner *Assemblée des brocanteurs*, seiner Caricaturköpfe und der 10 Blätter der Geschichte Josephs nach Rembrandts Skizzen namhaft zu machen.

Je näher man aber der Revolutionszeit kam, desto häufiger wurden die Spottbilder, und in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts schwoll die Menge derselben zum Unermessbaren an. Eine bedeutende Sammlung der auf Frankreichs Könige von Heinrich III. an bis auf Ludwig XVI. erschienenen Carricaturen besitzt die Dresdner öffentliche Bibliothek; sonst verweisen wir noch auf **E. Jaime**, *Musée de la caricature ou recueil de caricatures les plus rémarquables publ. en France depuis le XIV. siècle jusqu'à nos jours av. un texte hist. et descript.* (II Vols. Par. 1838). Trotz seines eisernen Regimentes, dass nur die wirkungslosen und unschuldigen Spottbilder auf die Mode gern sah, musste sich selbst Napoleon den Bilderspott gefallen lassen. Zu dem Giftigsten auf diesen Usurpator gehört ohnstreitig der „Triumph der Religion“, eine Verhöhnung der Procession, welche Napoleon am Ostersonntag 1802 mit allen Staatsgewalten nach der Kirche Notre-Dame angestellt. Ueber die Politik vergass man jedoch nicht, die anderweitigen Zustände zu bedenken. So erschien eine Caricatur: *Le sort des Artistes*, eine auf die Kuhpocken-Impfung, eine auf litterarische Gesellschaften u. s. w. (Nachgebildet in der Zeitschrift „London und Paris“ Weimar 1798—1810). Mit dem Jahre 1829 gab das Journal *La Silhouette* wöchentlich lithographirte Caricaturen, allein nach der Julirevolution von 1830 erschien **Philipons** Journal *La Caricature*, das weit kecker auftrat. So brachte es das Abendmahl nach Leonardo da Vinci: in der Mitte sitzt die allegorische Figur Frankreichs oder der Freiheit mit der Geberde Christi, welche die bekannten Worte ausdrückt, Judas Ischarioth ist Louis Philipp, auf seinem

Beutel steht *Liste civile*, statt des Salzfasses stösst er einen Telle
voll Birnen um, und auch die andern Figuren tragen die Züge de
damals einflussreichsten politischen Persönlichkeiten. Trotz seine
Keckheit wurde dies Journal doch von dem 1832 gegründete
Charivari bald überflügelt, welcher mit den *Aventures de Mayeu*
bis zum Erscheinen der bekannten Septembergesetze alle bedeu
tenden politischen Charaktere und Regierungsmassregeln auf da
beissendste verhöhnte und selbst den König als dickbäuchigen Man
mit birnenformigem Kopfe darstellte. Nach dieser Zeit war es abe
doch etwas zu gefährlich, gar zu deutlich mit der Sprache heraus
zugehen; so musste sich diese Art moralischer Züchtigung meh
in's Gebiet des täglichen und häuslichen Lebens zurückziehen, un
nun erschienen die zahlreichen *Physiologies* mit ihren niedliche
Vignetten und die grimmigen *Robert Macaires* von **Daumier** un
Philipon, 100 Bl., bis endlich der bekannte **Grandville** mi
seinen niedlichen Illustrationen der Caricatur die heiterste Seit
abzugewinnen wusste. Seine *„cent Proverbes illustrés“* sind wol i
den weitesten Kreisen bekannt.

Unter den neuern französischen Malern sind hier aber noc
nachzuholen **Hippolyte Bellangé** (geb. 1800 zu Paris), berühm
als Genre- und Schlachtenmaler; er gab eine grosse Anzahl Blätte
im Steindruck heraus, unter welcher vortreffliche humoristisch
Volksskizzen, welche die französischen Sitten treffend darstellen un
das Lächerliche und Eigenthümliche fein und wahr hervorhebe
Nicolas Charlet († 1845) ist durch seine *Grognards*, *Enfans d*
troupe und *Gamins* unvergesslich geworden. Der unsterbliche **Horac**
Vernet, dessen Pinsel Napoleons Heldenthaten verherrlichte, schu
auch manches nette hierhergehörige Phantasiestück. **Jean Pigs**
ist den Freunden des Scherzes um so mehr bekannt, als er nu
wenige Bilder lieferte, welche nicht voller Humor und Laune wäre
Zahlreiche Steinzeichnungen enthalten Volksscenen und Caricature
Motte, **Cari**, **Victor Adam**, **Rambert**, **Ludwig Leopol**
Boilly und mehrere Andere verbanden wie Pigal mit der Caricatu
die höheren Elemente der Genremalerei. Aus dem *Charivar*
Journal pour rire, dem *Figaro*, *La Mode*, dem *Album de Lithographie*
par les Artistes du Charivari u. a. sind **Gavarny**, **Plattel**, **Edouar**
de Beaumont, **Mouchol**, **Plattier**, **Pruche** u. A. ohne Zweif
unsern Lesern erinnerlich, und nicht minder trefflich sind **Ton**
Johannot's Illustrationen, von denen hier eine nachgebildet worde
welche auch neben andern in der „Reise in's Blaue von Plinius de
Jüngsten“ (Leipz. 1846) enthalten. Hieran reihen wir die *Impression*
lithograph. de Voyage par M. M. Trottmann et Cham (Par. ch
Aubert); die *Nouvelles Pochades par Cham*, 15 Bl. in 4. mit 60 Scene
und erläuterndem Text; die *Aventures de Télemaque par Fenelon*
Cham (Par.) 46 Bl. mit erläuterndem Text; *Folies caricaturale*
Album baroque par Cham; *les tortures de la Mode par Cham* (1850

TAF. 24.



Politiker in Unterhaltung,

nach Tony Johannot.



das *Album comique Nadar Jury au Salon de 1853* (*Par*); mehrere theils selbständige theils aus Journalen zusammengestellte und erneuerte Productionen, wie von Gavarny *Les Coulisses*, 51 Bl., *la Boite aux lettres*, 34 Bl., *les Fourberies des femmes*, 12 Bl., *Les petits Malheurs du Bonheur*, 12 Bl., *Les Maris vengés*, 18 Bl., *Les Artistes*, 12 Bl., *Le Carnaval*, *Les Etudiants*; von Daumier *Les Types*, 12 Bl., *Galerie Physionomique*, 31 Bl., *Moeurs conjugales*, *les Croquis d'expressions*; von Grandville *Les Métamorphoses du jour ou les hommes à têtes de Bêtes* 71 Bl., von Jacques *Militariana*, 24 Bl., von E. Morin *Ces bons Parisiens*, 20 Bl., von Lorentz *Fiasco*, *Histoire caricaturale d'un auteur inédit*, 2 *vol.*; von Vernier *Les Français croqués par eux mêmes*; von Bouchot *Ce que parler veut dire*, 30 Bl., *Trop tôt et trop tard*, 24 Bl., *Le bon Coté*, 12 Bl., *Les contributions indirectes*, 18 Bl., *Les tribulations de la Garde Nationale*, 18 Bl., Plattier *Les jolis petits visages*, 20 Bl., *Les bonnes têtes*, *Le Miroir caricatural* (in Verbindung mit andern), und von Pruche *Désagréments des voitures publiques*, 24 Bl. Alle mehr oder weniger hier einschlägigen Erscheinungen namhaft zu machen übersteigt unser Vermögen und auch die Grenze billiger Anforderungen.

Dass der deutsch-französische Krieg von 1870/71 der Caricaturverfertigung in Frankreich für lange Zeit reichen Stoff geboten, bedarf kaum der Versicherung. Die mir zu Gesicht gekommenen derartigen Zerrbilder sind aber zumeist bitter, boshaft, gallig, selten komisch und dann ohne jegliche neue Idee. Auffällig ist nur, dass selbst der berühmte Schlachtenmaler Detaille sich unter die niedrigsten Spottbildzeichner begeben konnte, wie mir denn in Paris ein angeblich von seiner Hand herrührendes Blatt gezeigt wurde, das Napoleon III., Kaiser Wilhelm I. und Bismarck in den verzerrtesten Gesichtszügen unterm Galgen darstellt. In der ganzen Menge von Caricaturen, welche sich auf Einzelheiten jenes weltgeschichtlichen Ereignisses beziehen sollen, fiel mir nur eine einzige wunderlich komische Photographie als ein gutes künstlerisches Erzeugnis auf: Napoleon III. in ganzer gestreckter Figur, verkehrt betrachtet hingegen als einen Esel zeigend. Die Anwendung eines solchen Gedankens war aber keineswegs neu, im Gegentheil sehr alt. Das gesammte politische Caricaturwesen der Franzosen scheint nur noch auf Nachahmung zu beruhen.

Doch seit der zweiten Republik bereits wuchern in Frankreich und vornehmlich in Paris mit der Caricatur und dem socialen Sittenbild häufig vereint unzüchtige Darstellungen in solcher Steigerung, dass sie für die gesellschaftliche Existenz unserer Nachbarn jenseit der Vogesen die trübsten Ahnungen erwecken. Wer auch nichts weiter kennt, als was ihm Wochenblätter wie: „Le Tam Tam“, „La vie Parisienne“, „Le Charivari“, „Le Petit Journal pour rire“, „Journal amusant“, „Le Tintamarre“ u. a. bei einigem Ueberdenken ihres Inhalts offenbaren, wird die Kassandrarufe, die gegen-

wärtig aus Frankreich selber zu uns herüberschallen, nicht ungläubig vernehmen. Pharisäisch aber dürfen wir darum nicht an unsere Brust klopfen.

In Italien hält man für den Vater der Caricatur in der Malerei gewöhnlich Buonamico di Cristofano, genannt Buffalmaco, angeblich geboren zu Florenz um 1262 und 1340, 1350, 1351 oder um 1360 gestorben; allein es ist zu befürchten, heisst es bei Nagler, dass er nur der Dichtung angehört und auf keine Weise der Kunstgeschichte, und neuere Forscher haben nachzuweisen gesucht, dass Vasari die Existenz und Persönlichkeit dieses Malers aus der Luft gegriffen habe. Als lustiger Charakter mochte er eine gewisse Celebrität und jene stehenden Beinamen, Buffalmacco und Buonamico, erhalten haben, welche Boccaccio und Sacchetti ihm beilegen. Als Maler indess würden wir ihn in alten Verträgen und Zahlungen aufzusuchen haben, doch nur unter seinem wahren Tauf- und Vatersnamen, welcher zweifelhaft ist. Was Vasari von diesem Künstler meldet, beruht auf einer Verschmelzung der Nachrichten des Ghiberti von einem Maler Buonamico mit jenen Novellen des Boccaz und Sacchetti. Der Beiname Buffalmacco gehört dem Boccaz an, Buonamico dem Sacchetti und Ghiberti. Vasari ist der Erste, der beide in seiner vermeintlichen Lebensbeschreibung verschmolzen hat. Es wird wol unmöglich sein, das Erdichtete von dem Geschichtlichen zu sondern, um so mehr, da Manni (*veglie piac. III. 3 Venet. 1762*) behauptet, dass man den Maler Buonamico di Christofano, den er ebenfalls Bufallmacco nennt, erst 1351 in die Malerzunft aufgenommen habe. Dieser konnte nicht wol derselbe sein, welcher nach Vasari schon 1304 ein allegorisches Fest angegeben hatte. Also werden hier verschiedene Maler, Thatsachen und Erdichtungen durcheinander wogen. Die Arbeiten, welche dieser Künstler nach Vasaris und den Angaben Anderer lieferte, enthalten nicht das Geringste, was hier in Betracht gezogen werden könnte.

Der erste grosse Maler ist sonach für uns hier Leonardo da Vinci (1444—1519). Er hinterliess 16 Bände Handschriften, von welchen einer bei 200 Köpfe und Caricaturen enthalten soll. Diejenigen, welche der Graf Caylus (Par. 1730) in Kupfer ätzte, betragen 58 Bl. verschiedenen Formats: Mariette gab sie (Par. 1750 und 1767) nochmals heraus; nachgestochen wurden sie von einem J. A. P. bezeichneten zu Augsburg. Lomazzo erzählt, dass Leonardo immer ein Buch bei sich zu führen pflegte, worin er alle verschiedenen Bildungen von Stirn, Nase, Mund und Kinn, welche die Natur irgend hervorbringen kann, gezeichnet hätte. Wenn er nun irgendwo einen Menschen mit auffallender Physiognomie angetroffen, oder eine ihm interessante Leidenschaftlichkeit beobachtet, hätte er sie sogleich skizzirt. Sein Eifer wäre soweit gegangen, dass sogar die Verurtheilten bis zu ihrer Hinrichtung von ihm begleitet worden seien, um alle ihre Bewegungen zu studiren. Auf diese Weise hätte



Minos

aus Michel Angelo Buonarotti jüngstem Gericht.





Caricatur auf die Corset Mode.

Nach dem franz. Original v. 1812.

Bild von grösster Seltenheit (gr. Fol.), einen alten Affen in der Mitte seiner beiden Jungen, von Schlangen umwunden, und wie die Gruppe des Laokoon gestellt, — ein satirisches Blatt nach Titian's Erfindung wider den Bildhauer Baccio Bandinelli, welcher, nachdem er den Laokoon in Marmor gehauen, sich rühmte, die Antike übertroffen zu haben. Hinzuweisen ist auch auf die zwischen 1581—82 enstandenen Grotesken in der Galeria degli Uffizj zu Florenz, deren Urheber Allessandro Allori (1535—1607), Bernardino Barbatelli (genannt Poccetti, 1542—1602), Giovanni Bizzelli (gest. 1647), Lodovico Buti, Alessandro Pieroni und mehrere andere sind. Photographisch vervielfältigt wurden 44 derselben und von Carlo Pini in einer Sammlung vereinigt herausgegeben. Von Hannibal Caracci (1560—1609) erwähnen wir den Affen, der eine Katze zwingt, Kastanien aus dem Feuer zu holen; den einen Knaben lausenden Affen; die bekannte Caricatur des grotesken Künstlers mit ungeheuren Schuhen vor der Staffelei stehend (*il gobbo dei Caracci*); die zwei Philosophen, der eine stehend mit riesigem Bocksbart, der andere sitzend, die Brille auf der Nase. In's Gebiet der Caricatur gehören auch die zu des italienischen Mathematikers und Physikers Gianbattista Porta Physiognomik (*De humana physiognomia L. IV, Vici Acquensi ap. J. Cacchium 1586 fol.* u. ö.) gehörigen Kupfer, auf denen der Künstler aus Thiergesichtern Menschenphysiognomien herauszubringen versucht hat. Bekanntlich hat Lavater und in mancher Hinsicht Tischbein (*Têtes de différents animaux. Napl. 1796*) etwas Aehnliches unternommen. Der florentinische Maler Giovanni Batista Brazze (um 1635) setzte Menschengestalten aus verschiedenen Früchten oder fein gemalten mechanischen Werkzeugen zusammen, hat auch eine Folge solcher Possen in Kupfer geätzt. Peter Laar, mit dem Spottnamen *il bamboccio*, zwar von Geburt kein Italiener, aber seiner Kunst nach in die Geschichte der italienischen Malerei gehörig, kam zu Anfang des 17. Jahrhunderts nach Rom, und erwarb sich durch seine Bilderpossen allgemeinen Beifall, so dass viele talentvolle Männer sich auf die Fratzenmalerei legten, und er eine eigene Schule bildete. Unter seinen vielen Nachfolgern nennen wir hier nur Michel Angelo Cerquozzi (1602—1660). Er brachte es in der burlesken Malerei ungemein weit, aber man sagt, dass ihm der Geschmack am Niedrigen so zur andern Natur geworden, dass er nicht im Stande gewesen wäre, etwas in edlem Stil auszuführen. Von Baccio Bianchi (1604—1656) wird versichert, dass er vermöge seines natürlichen Witzes in burlesken Bildern, die meistens Federzeichnungen blieben, ungemein geschickt gewesen sei. Auch malte er in Oel namentlich Zerrbilder in der Weise Caraccis, zuweilen Zwerge oder andere Fehlgeburten der Natur. Ungereimtheiten malte für mehrere Sammlungen Joseph Caletti (1600—1660). Faustino Bocchi (1718—1742) war ungemein erfinderisch in witzigen Zwergbildern. In der Galerie

Carrara zu Bergamo sah Lanzi ein Opfer- und ein Volksfest zu Ehren eines Götzen höchst drollig und wunderlich von ihm dargestellt. Pietro Francesco Mola lieferte ebenfalls grotesk-komische Kleinigkeiten. Als ein ganz ausserordentliches Talent für Caricaturen documentirte sich Pietro Leone Ghezzi († 1755). Man hat von ihm eine Anzahl carikirter Porträts angesehener Personen. Diese seine Handzeichnungen sind von M. Oesterreich nach den im k. Kupferstichkabinet zu Dresden befindlichen Originalen gestochen (*Raccolta di XXIV. caricature, disegnate da P. L. Ghezzi, conservate nel cabinetto di S. M. il Re di Polonia. Dresda 1750 fol. Potsdam 1766 fol.*). Endlich glaube ich hier noch der 400 Kupferstiche gedenken zu können, welche sich in der zu Venedig 1858 in 5 Bänden in 4. erschienenen Ausgabe von Dantes Werken befinden.

Uebrigens blühte namentlich seit den Sechszigern unseres Jahrhunderts die politische Caricatur in Italien ebenso wie unter andern Völkern, doch ohne Eigenartigkeit der künstlerischen Erfindung und nur in seltenen Fällen auf dem Boden des Humors. Freilich waren auch die öffentlichen Zustände darnach.

Wenden wir uns zu den Niederländern, so finden wir hier ungefähr um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zuerst Hieronymus Bos oder Bosch (auch Bosco), der Maler, Formenschneider und Kupferstecher, am liebsten satirisch die Kehrseite der Welt auffassend und des Menschengeschlechts spottend eine Reihe von Werken geschaffen hat, welche häufig an den grotesken Pinsel Calots erinnern. So schuf er eine Flucht der Jungfrau nach Aegypten, wo der h. Joseph von einem Landmann den Weg erfragt; im Hintergrunde ein steiler Felsen und an dessen Spitze eine Schänke, vor welcher Leute aus dem Volke dem Tanze eines Löwen zuschauen. Unter den sieben auf Holz gemalten Bildern im Escurial trägt eines den Wahlspruch: *Omnis caro foenum.* Ein hier mit sieben abenteuerlich gestalteten Bestien bespannter Heuwagen führt als Ueberfracht noch singende und spielende Weiber und unter ihnen die posaunende Fama mit sich. Menschliche Wesen aller Art und jedes Alters mühen sich ringsum, das Symbol weltlicher Lust mittelst Leitern und Hacken zu erklimmen, während andere, schon herabgestürzt, von den Rädern des schweren Karrens jämmerlich zerquetscht werden. Ferner gehören seine Darstellungen der Versuchung des h. Antonius hierher, eine Menge grotesker Figuren, welche die Unterschrift: *Al dat op etc. Jer. Bosche inv.* und *Dese Jeronimus Bosch droller* tragen, und ein kleines geistreiches Blatt mit der Unterschrift: *Aux quatre vents,* welches nach seiner Zeichnung gestochen ist. Im Vordergrunde erblickt man unter einem Zelte die Narrheit in Gestalt eines bekränzten alten Weibes, über der Narrenbrut sorgsam sitzend. Links füttern und tränken zwei narrenhaft gestaltete und gekleidete Wesen die gierig der Speise harrende Brut, rechts schlägt ein Narrengreis mit der Schellen-

kappe die Cymbel, während ein junges Närrchen dazu springt. Peter Breughel der Alte (um 1510—1570) hat ebenfalls eine Anzahl Blätter geätzt, welche groteske Gegenstände darstellen. Die vorzüglichsten sind: eine Kirmes, Bauernbelustigungen, der Holzschnitt: die Maskerade, unter dem Titel, die Geschichte von Ousson und Valentin, bekannt, aber selten. Sein Sohn Peter Breughel (1569—1625) malte gewöhnlich Teufelserscheinungen, Feuersbrünste, und zwar in Vorstellung von Spukgestalten von so verschwenderischer Einbildungskraft, dass sie fast nur aus der Phantasie eines Verrückten entstehen konnten. Dass von ihm öfter gemalte Bild der Hölle erwarb ihm den Namen Höllen-Breughel. Von dem berühmten Kupferstecher, Aetzer, Zeichner und Goldschmied Theodor de Bry (1528—1598) haben wir zwei Blätter in Niello-Manier und in 4. hier namhaft zu machen, welche zugleich zu den vorzüglichsten seiner Leistungen gehören. Das eine enthält in der Mitte die Worte *Orgueil et Folie*, das andere *de Hopmann van Narheit*, ein Spottbild auf den Herzog von Alba. Beide sind sehr selten, und die Leser werden es uns daher Dank wissen, hier von dem letztern wenigstens eine Nachbildung zu sehen, wobei die im Original in altfranzösischer und holländischer Sprache abgefasste Umschrift zum leichtern Verständnis deutsch gegeben ist. Gewissermassen gehören auch die meisten jener Bauernscenen, welche die Pinsel Adrian v. Ostades und Teniers des Jüngeren nachbildeten, hierher, von Letzterm aber noch jene komischen Scenen, wo Affen in menschlicher Kleidung menschliche Verrichtungen und Zustände nachäffen. Ostade erinnert uns an Adrian Brouwer (1608—1690), der grösstentheils in Wirthshäusern lebend dort beobachtete Scenen in seinen Gemälden darstellte. Trinkende und rauchende Bauern, Schlägereien, Marktschreier, Spieler, Gaukler, Betrüger und Zoten stellte er mit vielem Geiste dar. In den meisten Galerien sind solche Bilder anzutreffen. Viele sind in Kupfer gestochen; ich nenne davon den grossen Mann und die kleine Frau mit dem Affen, welcher raucht. Bemerkenswerth sind auch mehrere Grotesken in schwarzer Kunst von Johann van der Bruggen. Cornelius Troost, der berühmte Meister von Amsterdam (1697—1750) gefiel sich auch in Spottbildern, vornehmlich auf die aftergelehrten Stänkereien und antiquarischen Kleinigkeitskrämereien der holländischen Philologen, wovon eins, „Didos Tod“, in Ebelings „Historisch-groteskkomischen Bilder-Atlas“ II Tafel 9 getreu nachgebildet worden. Die politische Caricatur scheint in Holland besonders Rom. de Hooge, der die 40 Caricaturen zu den 40 satirischen Dialogen des gegen Frankreich gerichteten *Aesopus van Europe* (Haag 1708, 1739, 4.) zeichnete, gepflegt zu haben. Aehnlicher Art waren die 21 in schwarzer Kunst ausgeführten caricaturmässigen Porträts der Personen, welche zur Aufhebung des Edicts von Nantes beitrugen, in dem bekannten Werke: *Les heros de la ligue*



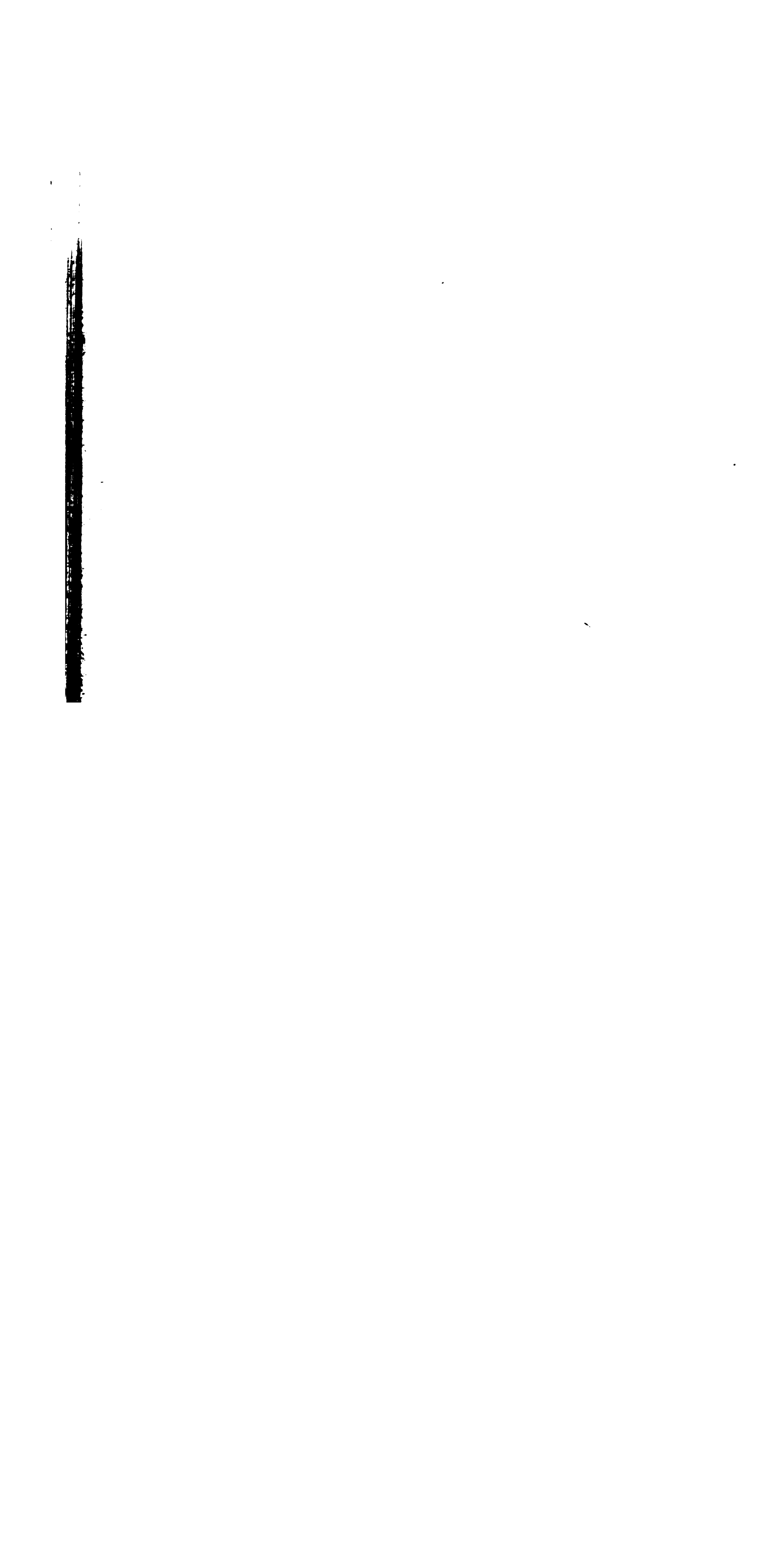
Der Hauptmann von der Narrheit.

Jm Original ist die Umschrift in alt-französisch a. holländischer Sprache abgefafst.

Wenn ein Tyrann den Thoren und Narren spielt
Bringt d
macht ihn zum Narren, Weisheit hält ihn davon ab
Denn die Schande ist immer bereit, ihm zu folgen.
Von Bösen wird er geliebt, die seine Gröfse anstaunen
Das blinde Herz ist die Ursache eines leeren Hirns

Caricatur auf Herzog Alba,

nach dem Original von De Bry.



ou la procession monachale conduite par Louis XIV. pour la conversion des protestants du royaume de France (Paris 1691. 4.), so wie die zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts 50 ebenfalls in schwarzer Kunst ausgeführten Caricaturen im *Renversement de la morale chrestienne par les désordres du monachisme* (o. O. u. J. 4.), und das bekannte satirische Bilderwerk auf den Law'schen Actienhandel: Het groote Tafereel der Dwaadsheid (o. O. 1720. Fol.), das aber weniger geistreich ist als die ähnlichen Zerrbilder im: Köninglyke Almanach: beginnende met den aanvang der oorlog van 1701 (o. O. u. J. 4.). Dirk Stoop, Maler und Radirer, vermuthlich von Dortrecht gebürtig, gestorben um 1690, fertigte u. a. eine Satire auf die Cromwellsche Dictatur, in Ebeling's „Historisch-groteskkomischen Bilder-Atlas" II Tafel 6 zur Nachbildung gelangt.

Der litterarische Humor besitzt dermalen eine periodische Vertretung durch den „Uilenspiegel" in Rotterdam.

Die Engländer haben weniger frühzeitig sich mit der grotesken Komik beschäftigt, und ihr grosser William Hogarth (1697—1764) blieb der Politik fern; in seinen noch unübertroffenen Caricaturen zum Hudibras Buttlers herrscht das moralische Element vor. Allerdings enthalten einige seiner übrigen Gemälde, wie *The stage-coach, an election procession in the yard* (1747), *the times*, politische Anspielungen, allein grotesk-komisch sind sie nicht, eher können *The sleepy congregation, the four times of day, Strolling Actresses in a barn, the enraged musician, the effects of industry and idleness, Credulity, Superstition and fanaticism* wenigstens zum Theil hierher gezogen werden. Die ersten eigentlichen Caricaturen politischer Tendenz erscheinen in England gegen das Ende der Regierung Georg's II. und waren gegen sein damaliges Ministerium gerichtet. Es waren dies 104 Blatt, welche unter dem Titel: *A political and satirical history of the years 1756, 1757, 1758, 1759 and 1760 in a series of one hundred and four humorous and entertaining pieces* von M. Darly in London in qu.-8. publicirt wurden, denen sich eine zweite Folge von 96 Blatt von eben demselben, betitelt: *A political and satirical history, displaying the unhappy Influence of Scotch Prevalency in the years 1761, 1762 and 1763, being a regular series of ninetysix humorous, transparent and entertaining prints, with an explanatory Key to every print* anschlossen und welche eine Art Fortsetzung und Schluss in den dem *Political Register from 1767 to 1772* beigegebenen Caricaturen fanden. Hogarths bester Nachahmer ist Inigo Collet († 1780), zu dessen merkwürdigsten Arbeiten der patriotische Schuhflicker, der nackte Pfau, der sterbende Geizige und einige andere, auch zweideutige, gerechnet werden. Ob der Caricaturmaler Paul Collet sein Bruder ist, weiss man nicht. Um 1770 malte auch Thomas Patch Zerrbilder. Eine Folge von sehr komischen Charakterfiguren in Kupfer gestochen veröffentlichte er von 1768—1770, 25 Blatt in Fol. und selten. Sich

selber stellte er als einen ruhenden Ochsen mit seinem Porträt in einer Radirung mit der Unterschrift dar: *Andros Karakter. Qui se humilitat exaltabitur.* Es ist ein eben so schönes als seltenes Blatt in qu.-Fol. Zu den vorzüglichsten englischen Caricaturen gehören diejenigen, welche der berühmte Kupferstecher James Gillray (1757—1815), nachdem er im Jahre 1779 mit seiner Satire auf die irischen Glücksjäger, *Paddy on horseback* betitelt, debutirt hatte, bis zum Jahre 1810 veröffentlichte. Seine Hauptblätter sind: *A new way to pay the National debt* vom 21. April 1786 (gegen Georg III. und seine Gemahlin), *Ancient music* vom 10. Mai 1787 (ebenso), *Monstrous craws* vom 29. Mai 1787 (desgleichen), *March to the bank* vom 22. August 1787 (ebenso), *Market day* vom 2. Mai 1788 (gegen Lord Thurlow), *Election (Troops bringing in their Accounts to the pay table* von 1788 gegen die Wahlumtriebe der Minister gegen Fox), wo er sich zum ersten Male unterschrieb, *Frying Sprats-Toasting Muffins* von 1791 (abermals gegen den Geiz Georg's III. und seiner Gemahlin), *Anti-Saccharites or John Bull and his family leaving off the use of sugar 1792* (ebenso), *A connoisseur examining a cooper* (gegen Georg III.) *Temperance enjoying a frugal meal* und *A voluptuary under the horrors of digestion 1792* (Gegensatz der Mässigkeit Georg III. und seines Sohnes) *Bengal levee 1792, The dagger scene or the plot discovered 1792* (gegen einen Vorfall im Unterhause, bei welchem Edm. Burke betheiligt gewesen war), *Fatigues of the campaign in Flanders 1793* (gegen den Herzog von York), *The loyal toast 1798* (mit Bezug auf des Herzogs von Norfolk bekannten Toast: *The majesty of the people*), *The consequences of a successful french invasion* in 4 Blättern, *The cow-pock or the wonderful effects of the new inoculation* (in Bezug auf Jenners Entdeckung des Pockenimpfens), *L'Assemblée nationale or a grand co-operative meeting at St. Anne's Hill* (hier wohnte Fox), *respectfully dedicated to the admirers of a broad bottom 'd administration 1804*, sein geistreichstes Werk; *The King of Brobdingnag and Gulliver* 1803 und 1804, 2 Blatt (Georg III. und Bonaparte), *The Middlesex Election 1804* (auf die Wahl Fr. Burdetts) *The reconciliation 1804* (zwischen Georg III. und seinem Sohne), *The life of W. Cobbett written by himself 1809*, 8 Blatt, und *Installation of the Chancellor of Oxford* (Lord Grenville) 1810, das letzte politische Blatt unter seinem Namen. Hierher gehört auch eine Serie von 20 Caricaturblättern auf die republikanischen Costüme und Sitten, welche in Holland unter dem Namen *Hollandia Regenerata* von ihm publicirt ward. Andere satirische Blätter, wie *A pic-nic orchestra* (mit Porträts der Marquisinnen von Buckingham und Salisbury, der Lady Chumley, Lord Edgecumbes und Lord Ch. Grevilles), *Dilettanti theatricals* und *Blowing up pic-nics* (gegen dieselben Personen), *The Bulstrode Siren* (Mrs. Billington und der Herzog von Portland), *Push-pin* (der Herzog von Queensberry und Miss Vannecke), *Twopenny-Whist* (Betty Marshall, Mrs. Ham-

phreys, Mrs. Turner, Mr. Mortimer und ein Deutscher Namens Schotter), *Cockne Sportsmen* in 4 Blatt, *Elements of skating* in 4 Blatt 1805, und *Rake's progress at the university* in 5 Blatt, 1806, sind mehr persönliche Satiren. Sein letztes Blatt ist zwar *A baker's shop in Assize time*, 9. Januar 1811, war aber gleichwol von ihm früher schon gestochen worden. Seine Caricaturen sind gesammelt als: *The genuine works of J. Gillray. Lond. 1830. II. fol.*, und *The caricatures of Gillray with historical and political illustrations and compendious biographical anecdotes and notices. Lond.* o. J. IX. 4. (colorirt S. a. Mag. f. d. Lit. d. Ausl. 1838. Nr. 79—81). Natürlich war er nicht der einzige Caricaturmaler seiner Zeit, sondern der damalige Krieg mit Frankreich rief deren eine Unzahl hervor, die freilich von jenseits des Canals ebenfalls ihre Erwiederungen fanden. Sie sind zum Theil nachgebildet in der von uns schon erwähnten Zeitschrift: London und Paris, Weimar 1798--1810 mit der Fortsetzung: Paris, Wien und London. Rudolst. 1811—15. 22 Bde. Einer der geistreichsten englischen Caricaturenzeichner war auch Henry William Bunbury († 1811). Er lieferte eine ausserordentliche Menge von Zerrbildern, und manche bis zur Länge von 6 Fuss ausgedehnt. Dies ist der Fall mit dem sogenannten langen Menuet, dem Cotillon und der Fortpflanzung der Lüge. Ausserdem hat er selber gestochen: die Caricatur eines Petitmaitre, das Billardspiel, und die Thüre eines Collegiums, aus welcher mehrere Geistliche zu Pferde herauskommen. Fr. Grose gab eine Theorie der Caricatur, bei welcher die Kupfer zu beachten sind. Aus neuerer Zeit ist Georg Cruikshank, dessen eigentlicher Name Simon Pure, der bedeutendste Caricaturzeichner und Kupferstecher. Er ist originell, höchst ergötzlich durch seine Einfälle, wobei er Wahrheit. Natur und Uebertreibung merkwürdig vereinigt. Besonders verdient auch sein Talent der Darstellung menschlicher Gestalten aus den groteskesten Dingen gerühmt zu werden. Er veröffentlichte 1823 eine Reihe von Kupferstichen als Erklärung launiger Einfälle und Scenen. Besonders ergötzlich sind die *Scarps and Sketches*. Eine Sammlung hat den Titel: *Twelve sketches illustrative of Sir W. Scott's Demonology and Witchcraft (1832)*. Von ihm sind die Zeichnungen in den *Points of humor* und in *Petigrew's history of egyptian mummies (1834)*. Ferner erinnern wir an seine Bilder in dem Londoner *Comic Almanack* (seit 1838), an die Illustrationen zu Dickens Schriften, an sein *Table Book* (*1845*) etc. Zwei tüchtige Kräfte lernen wir aus *Punchs Almanack* (seit 1850) in John Leech und Richard Doyle kennen, und das satirische Journal *Punch*, dessen Einfluss alle ähnlichen Blätter in Europa bei weitem überragt, fällt jedem Leser sicher ohne Weiteres bei. Den Zeichner der grotesken Suite von 20 Bildern, welche den Besuch der chinesischen Gesandtschaft in London carikiren (1843), vermögen wir nicht namhaft zu machen. Neben dem Punch, der in Wien und München unter

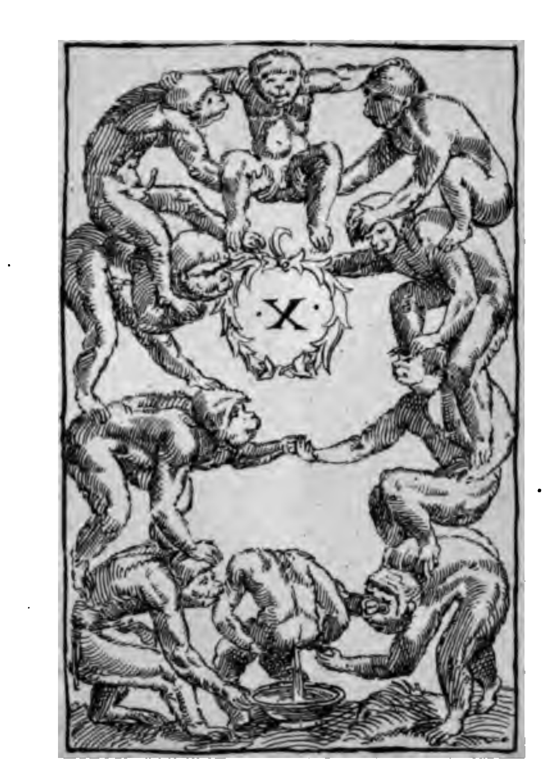
demselben Namen jämmerliche Nachahmungen gefunden, strebt in London das Wochenblatt „Fun“, und in Liverpool „Porcupine“ empor, doch nicht mit dem Geschick, das auf gleichen Erfolg rechnen lässt.

Der einzige, der in Spanien in diesem Fach etwas Bedeutendes leistete, war der Maler Francisco Goga y Lucientes (um 1801), dessen 80 Folioradirungen, *Capricios* genannt, leider so wenig für uns wie für die Spanier der Jetztzeit verständlich sind. Die beiden Caricaturen in *Martinez Lopez las Brujas en Zugarramurdi* (*Burdeos 1835*) sind nicht ohne Erfindung, aber schlecht ausgeführt.

Aus den letzten fünf und zwanzig Jahren ist wenigstens mir nichts bekannt geworden, was auf diesem Gebiete Hervorhebung verdient hätte.

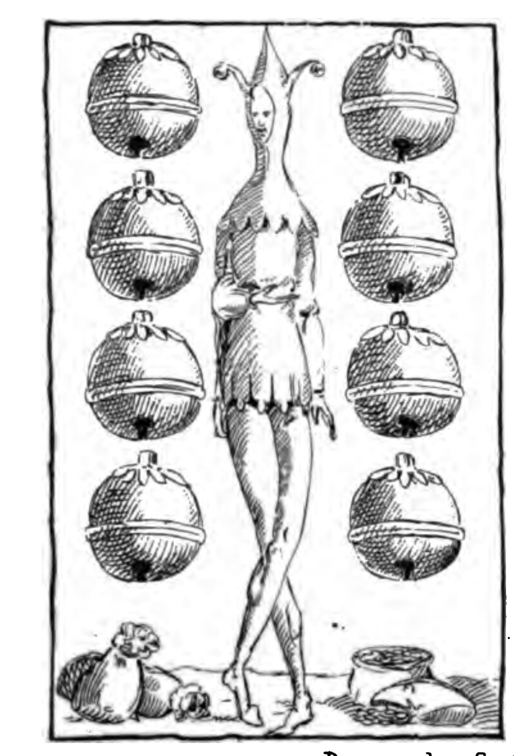
Maler und Vervielfältiger von Bildern, welche Typen und Scenen der Volkskomödie, der Narreteien bei kirchlichen und weltlichen Festen, der Possen auf Jahrmärkten und Aehnliches darstellten, haben alle Nationen zu allen Zeiten aufzuweisen, und mit Specialisirung solcher könnte man einen ansehnlichen Catalog liefern, nur würde für ein Verzeichnis höherer Kunstleistungen damit wenig gewonnen werden. Zu bedauern ist, dass sich die Zeichnung auch der Spielkarten bald nach ihrer Einführung in Europa bemächtigte. In einzelnen (allerdings sehr seltenen) Exemplaren tritt in den grotesken Darstellungen die grösste Kunst zugleich vor Augen. So wurde 1798 in Berlin eine Spielkarte von 28 Blättern, deren Fertigung zwischen 1520 und 1550 geschehen sein sollte, öffentlich versteigert, welche die lächerlichsten und wunderbarsten Verschlingungen von Ratten, Katzen und Insekten in den schönsten Malereien zeigten und in dieser Weise jedes einzelne Blatt kennzeichneten. Aus der prachtvollen Spielkarte, welche dem blödsinnigen Carl VI. von Frankreich zum Zeitvertreib diente, sind in meinem „historisch groteskkomischen Bilder-Atlas“ zwei Blätter äusserst getreu nachgebildet. Von Ludwig XIV. von Frankreich und von einem obscuren Fürsten von Anhalt (demselben, welcher die noch vorhandene ansehnliche Sammlung priapischer Schriften besessen) wird erzählt, dass sie mit ihren Hofdamen mit einer Karte gespielt, von welcher jedes Blatt die raffinirteste Fleischesvermischung durch Thiere (Affen, Hunde, Katzen etc.) in den groteskesten und komischsten Situationen dargestellt habe. Die Figuren auf den Kartenblättern, mit denen Karl IX. von Frankreich gespielt hat, welche in Paris noch vorhanden, sind von Mücken, Wespen und kleinen geflügelten Priapen künstlich, wenn auch absurd und anstössig, formirt und bunt gemalt, die Priapen in Silber. In Neapel kennt man eine Spielkarte dortigen Ursprungs, die in ihren Figuren lächerlich, aber auch so beispiellos zotig ist, dass nur ein völlig verdorbener Sinn oder ein total entnervter Verstand sie erfunden und verfertigt haben kann.

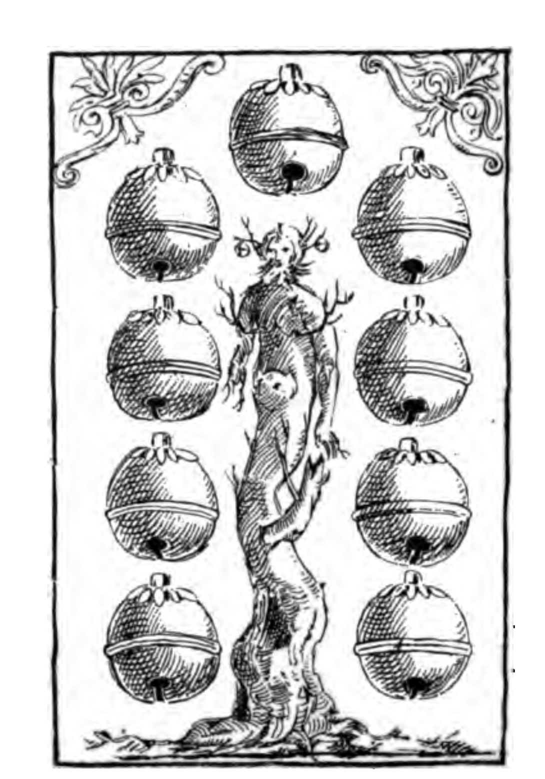




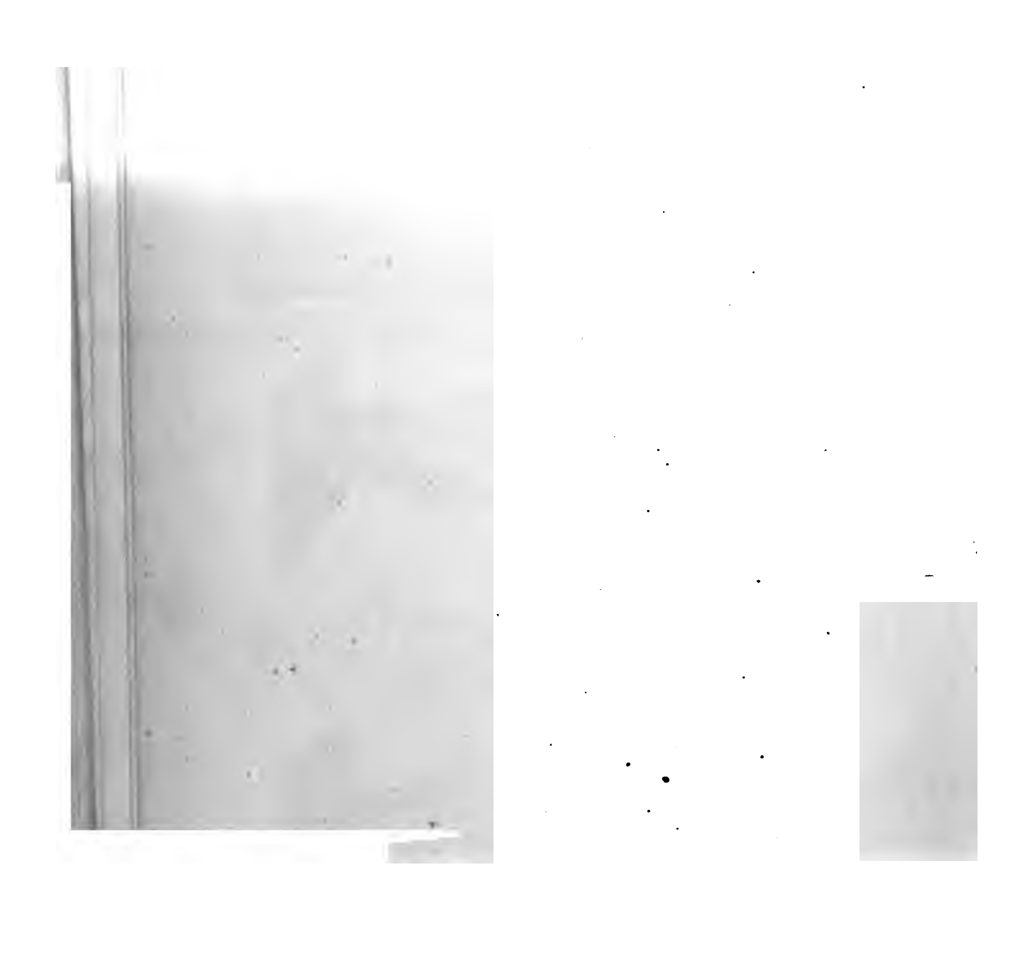
Französische Spielkartenblätter aus der 2 Hälfte des 16 Jahrhunderts.







Deutsche Spielkartenblätter vom Jahre 1511.



Das Brunnen-Standbild Maneken Pis in Brüssel.



Tenue.
Garde Civique 1830.





Naturel.



Tenue.
de Procession.





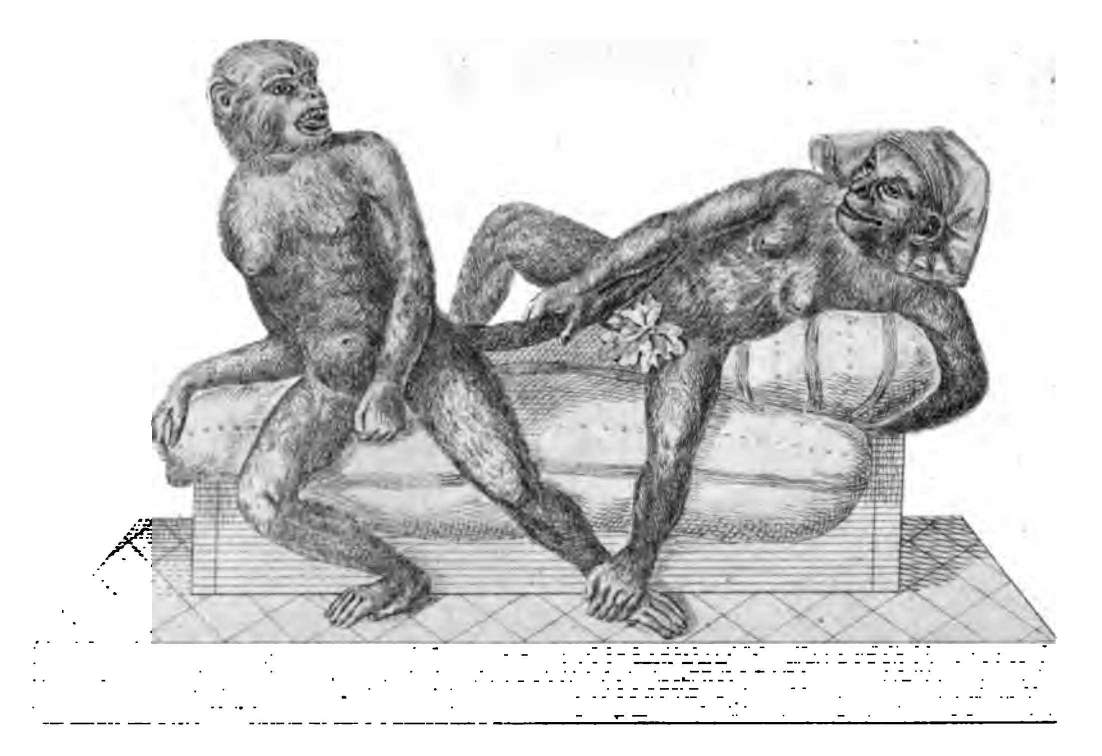
Blicken wir denn nun auf jene Welt, auf welche die Malerei einen Abglanz ihres höhern Lebens wirft, in die national-unterschiedslose uralte kleine Welt des Bagatell-Luxus und des nächsten Bedürfnisses, die Werke der Zierplastik, auf Vasen, Platten, Schalen, Teller, Tassen, Brochen, Armspangen, Dosen, Medaillons, Tabakspfeifen, Cartonnagen u. s. w., so gewahren wir unser Genre auch hier, oft sogar in freier Kunst, nicht blos nachahmend, auf's Reichhaltigste vertreten, so reichhaltig, dass selbst eine annähernd genügende Specification zur vollkommenen Unmöglichkeit wird. Und nicht blos die hohe Kunstweise der Fresco-Malerei, selbst die gegensätzlich-untergeordnete Decorationsmalerei (Bühnenmalerei, Scenographie, Wanddecoration, das Muster für weiche Stoffe, womit Räume und Geräthe bekleidet werden — Tapete, Stickerei, Weberei) bemächtigte sich, meist reproductiv, oft jedoch auch etwas vom freien Geiste des malerischen Kunstwerks annehmend, der Darstellungen des Groteskkomischen.

Das Groteskkomische in der Sculptur ist nur in sehr wenigen Werken, die sich selber Zweck sind, und ohnehin nicht einmal kritisch unzweifelhaft nachzuweisen. Es tritt, wo es in diesem Kunstzweig zur Erscheinung kommt, nicht sowol monumental, im Gegentheil fast immer in Verbindung mit der Architectur auf, theils, wie wir gesehen haben, tendenziös, theils in absurdem, launenhaftem, phantastischem Geschmack zum Zwecke architectonischer Ausschmükung und Belebung in mittelbar freistehenden, vorspringenden oder unmittelbar anlehnenden ganzen oder fragmentarischen, torsohaften Figuren, Gruppen, in Bas- und Hautrelief. In alten Städten sieht man dergleichen noch an und in Kirchen, Kapellen, Klöstern und Privatgebäuden, auch in alten Park- und Gartenanlagen, doch weichen diese immer mehr modernen Neubauten und moderner, entkleidender Restaurirung. In Italien, Spanien und Afrika blühte schon zur Zeit der Kreuzzüge eine grossartige, phantastische, mit seltsamen Verschlingungen ornamentirte Architectur. Dort erst sahen die abendländischen Kreuzzügler wie in der Malerei so in der Bildnerkunst jene wunderbaren Thiere, welche die Natur selber nicht zu schaffen vermag, Vögel mit Menschenköpfen, Menschen mit Thierköpfen und sonstige Gebilde einer überschwänglichen morgenländischen Phantasie, bald frei sich zeigend, bald in Laubwerk sich verlaufend, die Portale und andere Stellen bedeckend, in einzelnen Figuren und an Flächen. Diesen Geschmack verpflanzten sie in die heimatlichen Gaue. Von da an erst datirt auch die Entstehung der Wahrzeichen der Städte und Gebäude, deren mehrere entschieden groteskkomisch sind. Einzig in seiner Art ist das sogenannte Manneken-Pis, eine uralte kleine nackte Mannsfigur auf einem Wasserkunstwerke in Brüssel, aus dessen Penis der künstliche Wasserstrahl sich ergiesst. Das Alter dieser ursprünglich aus Steinen gehauenen und so bis 1648 gestandenen, dann aber von

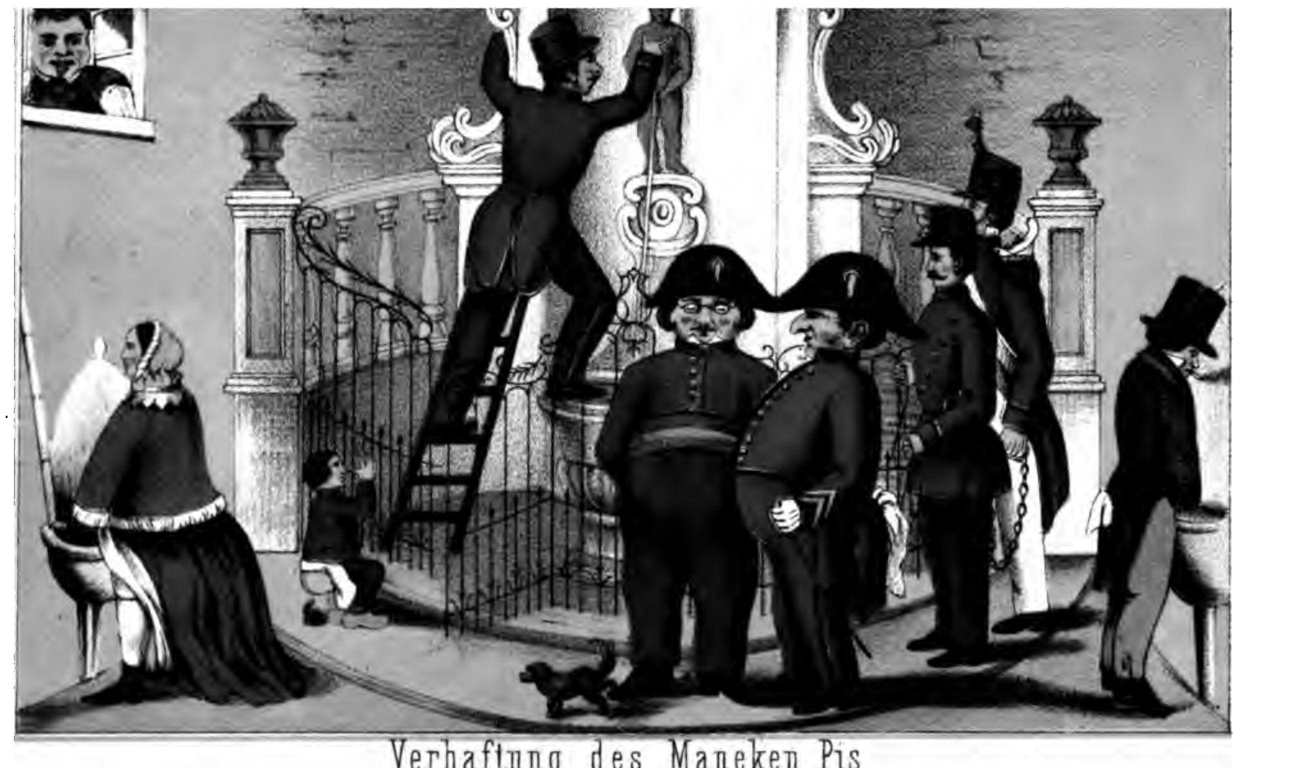
Duquesnoy in Bronze gefertigten Figur ist nicht mehr zu
mitteln. Verschiedene Sagen und Muthmassungen sind über de
Entstehung im Umlauf. Zum Oeftern geraubt, haben die Brüss
doch ihren „ältesten Bürger", wie sie ihn scherzweise nann
gleich dem Palladium zu Troja immer wieder glücklich zurück
halten, und dieser kleine, mit der Geschichte der Stadt verwachs
Mann ist namentlich dem Volke ein geliebtes Kleinod. Als L
wig XV. von Frankreich nach Brüssel kam, gab er ihm das H
eines Cavaliers und das Kreuz des h. Ludwig; Napoleon verlieh i
den Schlüssel und die Garderobe eines kaiserlichen Kammerher
im Jahre 1830 kleidete man ihn als Civilgardisten an; Dich
widmeten ihm humoristische Werke, reiche Leute bedachten
in ihrem Testament. Er besass 1860 über 8 Staatskleider, e
Uniform und eine Freiheits-Blouse, die man ihn bei geeigne
festlichen Gelegenheiten wechselsweise tragen liess. Er hatte sei
Bedienten und bestimmte Einkünfte zu seiner Unterhaltung.
Spottbild, seine Verhaftung wegen Uebertretung einer Polizeiverc
nung vom 26. Juni 1846, das öffentliche P . . . . . betreffend (Brüs
Verassel-Charvet), hätte weniger frivol aufgefasst werden könne

Sobald aber die Werke der Bildnerkunst von ihrer nat
lichen Grösse herabsteigend in das unmittelbare Leben eingrei
und ihm als blos anhängende Kunst dienen, sobald sie dem sc
genannten und uralten, aber im Laufe der Zeiten immer mehr
weiterten Gebiete der Zierplastik angehören, den Reliefen der
fässe, Waffen, Geräthe aller Art in verschiedenstem Material du
verschiedene Arten der Technik, den kleinen Figuren die zum Schm
auf Schränke, Tische, kleine Consolen gestellt werden, zum Lux
bedürfnis oder Spiel dienen, und meist durch Abguss oder Abdr
von Kunstwerken mittels verkleinernder Formen mechanisch nach
bildet, wol auch künstlerisch überarbeitet werden: in dieser klei
unendlich mannigfaltigen Welt ist auch für die Bildnerkunst
eigentliche Entfesselung des Komischen und der Caricatur. Dc
wie wir bei der Malerei schon erwähnten, hier liegt ein Gebiet
auf welchem vereinzelte Rundschau dem Leser selbst überlassen wer
muss. Hier bringen wir die Abbildung eines Briefbeschwerers
bronzirter erdiger Masse (Joseph und Potiphar). Nur eines Zweiges
Plastik im Kleinen will ich nach einer Richtung hin noch besond
gedenken, weil er in seinen hierher gehörigen Werken nicht massenh
vorhanden, sondern historisch beschränkt ist: die Stempelschnei
kunst. Dass die Alten bereits Siegel und Gemmen mit grotes
und unzüchtigen Gegenständen liebten, ist bereits oben erwäh
Beschreibungen und Abbildungen solcher findet man in Gorlä
Daktyliothek, in Schlägers *Gemma antiqua*, in Winckelma
Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch, bei Kl
und anderwärts. Mariette bringt aus dem Medaillen-Cabinet L
wig XV. von Frankreich von einem antiken Smaragd die Abbild

TAF. 16







Verhaftung des Maneken Pis
(wegen einer Polizeicontravention)
nach dem in Brüssel erschienenen und verbreiteten Original





8 9 Staats und Zopf-Perucke, 10 11 Cotelette-Bart; 12 à la Cleopatre.
isuren 13 la Dauphienne, 14 l' Euridice, 15 aux Tuileries, 16 à Herisso
17 Chien Couchant orné d'une double Barriere





Spott und Narren Münzen.





1 2 Strohhüte der Mode von 1833. - 3 Grotesker Ritterhelm. -
4 Pluderhosentracht. - 5 6 Schnabelschuh. - 7 Klauenschuh



einer Chimäre, welche nicht ungeheuerlich, sondern entschieden groteskkomisch *(Traité des pierres gravées II. LXXII.)*, und von einem Amethyst einen Oedipus vor der Sphinx (II. LXXXVIII.), welche Darstellung mindestens parodistisch ist. (Eine durchaus andere, hier vorgeführte Chimäre entnahm Sandrart von einem antiken Niccolosteine.) Allein nicht das Miniaturrelief zum Zwecke des Siegelns und des Schmuckes[202]), worin die Stempelschneidekunst von jeher so Ausserordentliches leistete, soll uns hier aufhalten,sondern jene Denk- und Schau-Münzsorte, welche unter dem Namen der Spottmünze in Sammlungen anzutreffen. In der christlichenZeit waren es das Hofleben der Fürsten, das Gebahren der Städtetyrannen, die Ausartungen des hohen und niedern katholischen Clerus, die Kämpfe auf religiösem und politischem Gebiet, wie auch die närrischen Feste der komischen Gesellschaften, welche zur Prägung satirischer Münzen Veranlassung gaben, von denen einige in unser Bereich fallen. Leider geht das Unzüchtige mit ihnen sehr oft Hand in Hand, dass wir uns schon darum mit der Anführung weniger begnügen: es liegt in der Natur des von uns betrachteten weiten Kreises, dass das Unsaubere in seinen mannigfaltigen, wechselnden Erscheinungen für unser ästhetisches Gefühl nur zu oft die Revue passiren musste. So existirt unter den vielen Spottmünzen auf Luther eine, in welcher die eine Seite den Reformator in aufgeschürztem Mönchsgewand und Catharina von Bora mit entblösstem Busen zeigt, beide einander fratzenhaft küssend: die andere Seite stellt die ihrem Keuschheitsgelübde untreu gewordene Nonne mit zwei Dämonen auf Haupt und Nacken dar. Die in Taf. XXX befindlichen Abbildungen A und C gehen wider den römischen Hof, B wider Calvin; dass sie auch umgedreht beschaut werden müssen, entgeht dem Leser wol nicht. Alle drei Medaillen sind französischen Ursprungs. In England wurde eine Münze auf die Flucht Jacob II. geschlagen, welche denselben mit geflügelten Hirschfüssen verhöhnt und das Datum 12. Juli 1690 trägt. Als die Spanier 1569 vom Prinzen von Oranien einige Nachtheile zur See erlitten, liessen sie eine Medaille schlagen, welche auf der einen Seite das Brustbild des Königs mit der Umschrift: *Philippus II. Dei Gratia Hispaniarum Rex Catholicus* trägt, auf der andern eine grosse verwickelte Schlange mit einem Stachel in der Zunge und im Schweif, um welche die Buchstaben *G. E. V. X.* (*Geux*) mit der Umschrift *Hinc Illae Lacrimae* stehen. Die Niederländer prägten 1580 auf den Cölnischen Frieden, den sie abbrachen, eine Münze, welche auf der einen Seite den Papst zeigt und den König von Spanien, wie er den holländischen Löwen mit der einen Hand, welche eine Friedenspalme trägt, liebkost, während die andere sich bemüht ihm leise ein Halsband anzulegen. Die Umschrift lautet: *Liber Revinciri Leo Pernegat.* Die Kehrseite hat das Symbol der Inquisition und einen an eine Säule gefesselten Löwen, welchen

eine Maus losschneidet, nebst der erläuternden Umschrift: *Rosis Leonem Loris Mus Liberat.* Nach der endlichen Befreiung der Niederlande (1709) fertigten sie eine Gedächtnismünze, welche im Avers einen auf einer durchlöcherten Trommel schlafenden, von Helm und Rüstung entkleideten Soldaten mit der Randschrift *Quiesco* zeigt, im Revers einen vor seinem Pult eingeschlafenen Kaufmann, den Merkur bei den Ohren zupft und zuflüstert: *Plus Vigila.* Die besten satirischen Medaillen auf Ludwig XIV. schnitt der Kupferstecher Chevalier. Endlich verweise ich noch auf die hier abgebildeten Medaillen (Taf. XXX), welche von den Narrengesellschaften in Frankreich und bei Gelegenheit possenhafter kirchlicher Feste, wie wir sie bereits kennen gelernt haben, ausgegeben, von Blei, vergoldetem Papierbrei und anderen festen Stoffen theils wirklich geschlagen, theils nur bemalt waren. Bei *D* sieht man einen Priester zwischen zwei Akoluthen das Haupt Johannes des Täufers tragend. Das Gepräge von *E* ist wieder der Kopf Johannes des Täufers, und aus der Umschrift ist zu entnehmen, dass diese Medaille zu Amiens im Gange war. Die Mehrzahl der wirklichen und sogenannten Münzen der närrischen Associationen in Frankreich enthielten in ihrem Gepräge einen Rebus. *F* ist der Nachdruck eines alten Siegels von Bronze, welches in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in den Ruinen eines alten Schlosses von Pinon, einem kleinen Orte bei Laon, gefunden wurde. Hier war eine Narrengesellschaft, die sich bei geeigneten Festivitäten ein Haupt unter dem Titel *Souverain Evêque de Rue* wählte, und es scheint, dass zu ihren Buffonerien auch die Ausstellung absurder Acte gehört habe, welche sie mit jenem Siegel — eine Verhöhnung der bischöflichen Würde — bekräftigte. Eine Erklärung des Bildes ist zweifelsohne unnöthig; die Umschrift lautet: *Le: Seel: De: Levesque: De: La: Cyte: De: Pinon*[205]).

Wir richten nun zum Schluss unserer geschichtlichen Darstellung einen kurzen Blick auf

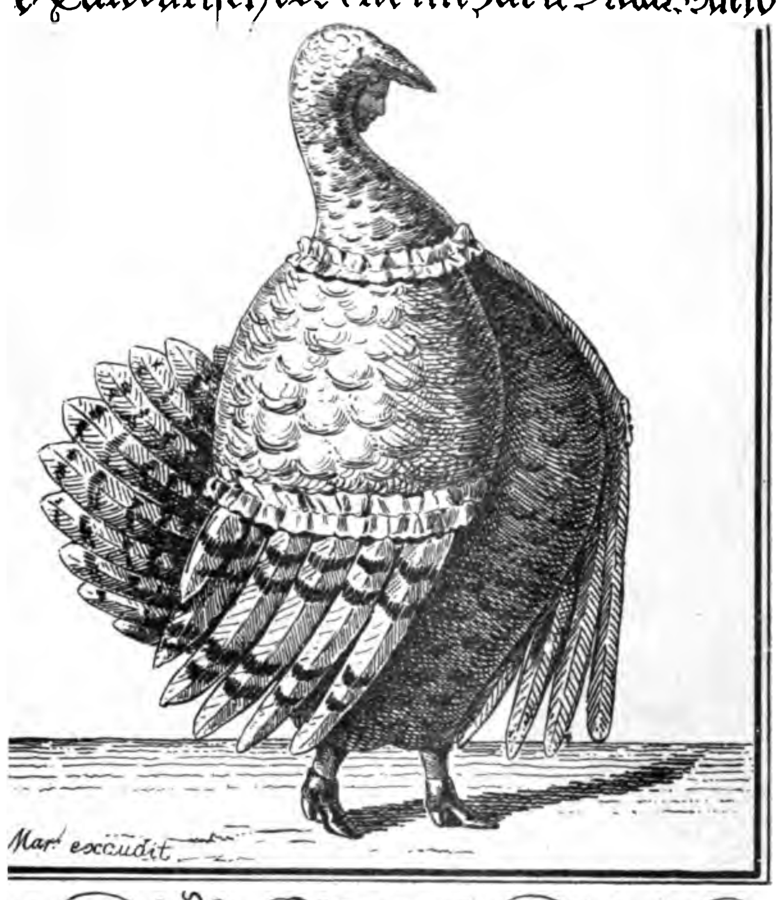
III.

Das Costüm.

Zum Costüm gehört nicht blos die Körperbekleidung, welche das Handwerk mit und ohne Zuthat der Kunst liefert, sondern auch die Bedeckung, welche die Natur selber dem edelsten Theile des Menschen, dem Kopfe, in dem Haar verliehen hat, und die Behandlung dieses schon reicht hin, dem Gesicht einen würdigen, ange-



e Calecutische Henne im Bal u. Staats-Kleid



Weib im höchsten Staat, am Kopf wol fontangiret
t daß der Schönheit Lob vor Engeln Ihr gebühret
in der weite Rock an Bort- und Maisen reich
cht daß der dicke Bauch tiht einem Stübich gleich
nd wem vergleichst du Sie wañ Sie so eckel thut,
añ Sie sich strotzt und bleht dem Hühn aus Calecut.



nehmen oder albernen, lächerlichen, groteskkomischen Ausdruck zu geben. Wir haben nicht die Aufgabe, eine Geschichte der Tracht zu schreiben (man kann dies kaum übersichtlicher und gewandter thun als Falke in seiner „deutschen Trachten- und Modenwelt“), unsere Sache ist, einzelne hierher gehörige Momente herauszuheben, welche alle in die Kategorie der Thorheiten der Mode fallen. Im Allgemeinen sei zuvor bemerkt, dass das Groteskkomische der Tracht im klassischen Alterthume vergebens zu suchen ist, weil dessen Schönheitssinn viel zu sehr ausgebildet war, um auf einen Abweg der Eitelkeit zu gerathen, der die Plastik des Menschen zur Caricatur herabdrückt: dies ist erst eine Erscheinung des christlichen Europa (nur von den Culturvölkern dieses Erdtheils ist hier vornehmlich immer die Rede gewesen), und sie tritt bereits im achten Jahrhundert auf.

Betrachten wir vorerst die Haartracht der Frauenwelt, so tritt das Groteskkomische in den unsinnig hohen Frisuren, den förmlichen Haarthürmen zu Tage, welche in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Mode wurden. Englische Damen coiffürten sich so, dass auf dicken Wülsten ein Drahtgestell ruhte, welches einen Schleier oder ein leichtes Tuch nach beiden Seiten weit ausgespannt hielt, weshalb sittenrichternde Prediger die Frauen mit hörnertragenden Thieren verglichen. Die Frisur einer neapolitanischen Stutzerin zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts ist nach Angabe einer englischen Trachtengalerie über eine Elle hoch. Diese fabelhaft gespreizten Formen der weiblichen Frisur kehrten nach längerer Zeit des Verschwindens in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wieder. Man beschaue nur in alten Modejournalen die Toiletten *à la Daunienne, à la Cleopatre, l'Euridice, Bonnet au Fichu, Bonnet à l'Herisson* und *chien Couchant orné d'une double Barrière*. Es giebt nichts Groteskeres und Lächerlicheres. Die eingesteckten Federn und Schmucke konnten es nicht mildern, bei Besichtigung des Federkopfputzes einer vornehmen Frau um 1530, der in dem vorzüglichen Trachtenwerke des Mittelalters von Hefener-Alteneck abgebildet ist, möchte man sagen: eher verstärken.

Aehnliche Entstellung des Kopfes kannte die Männerwelt erst mit dem Aufkommen der Staatsperücke und des Zopfes. Nachdem jedoch auch diese fielen und das natürliche Haar zu seiner Befreiung und seinem ursprünglichen Recht nach längerer Unterdrückung und Misshandlung wieder gelangte, artete die Bartdressur aus. Zwei Weisen namentlich sind es, die das Mannsgesicht zum Groteskkomischen stempeln, und zwar um so mehr, je weniger es in seinen Zügen Ausdruck besitzt, oder je weniger es von dem ahnen lässt, was man von der geistigen und seelischen Beschaffenheit des menschlich vollkommenen Mannes verlangen darf: — der Mäusebart und der Cotelettbart. Ersterer sitzt einem gespaltenen Pinsel gleich auf beiden Seiten der Oberlippe, kaum weiter reichend

als ihn die Nasenflügel beschatten, und wird, wenn er vorkommt, in der Regel bei pensionirten niedern Militärs und älteren subalternen Beamten wahrgenommen, im Allgemeinen bei geistigbeschränkten und mit einer Portion schiefen Selbstgefühls ausgestatteten Individuen, denen dabei meist pedantische Pflichttreue eigen ist. Der Cotelettbart beginnt schmal zu beiden Seiten der obersten Backenpartie, zieht sich immer breiter werdend in der äussern Linie über die Kinnladen herab, und beschreibt dort zu seiner Wurzel einen Bogen. Das Gesicht scheint hier nur des Bartes wegen vorhanden, gleichsam der Knochen zu sein, an welchem er wie ein Cotelett und in der Form desselben hängt. Behagen an dieser Dressur haben gewöhnlich auf materiellen Besitz hochmüthige oder auf diesen überwiegenden Werth legende und dabei zu sinnlichen Genüssen vornehmlich inclinirende Individuen und von diesen wieder solche mit materieller und mechanischer Beschäftigung. Er ist englischen Ursprungs und ganz natürlich im holländischen und deutschen Kaufmannsstande am meisten nachgeahmt worden. Dem ästhetischen Gefühl begegnet diese Afterdressur nur zu häufig. Ein Engländer aber mit diesem Barte und dem hohen tief auf das Hinterhaupt fallenden Hute ist eine vollendete, wenn auch noch milde Caricatur.

Die Körperbekleidung, welche das Handwerk mit grösserer oder geringerer Hilfe der Kunst liefert, ist an sich ohne allen Ausdruck, gewinnt ihn erst in Verbindung mit dem menschlichen Körper, also wenn die Bekleidung im wahrsten Sinne Tracht ist. Der Frack, von der unzüchtigen Laune einer französischen Königsbuhlin hervorgerufen, ist an sich weder ein feierliches noch lächerliches Kleidungsstück, er hat nur die Bestimmung, bei feierlichen und ceremoniellen Gelegenheiten das Aeussere des Mannes entsprechend erscheinen zu lassen oder als achtungerweisendes Zeichen der Garderobe zu dienen. Die Kleidung des Bajazzo kann durch ihre grelle Farbenzusammenstellung nur widerlich sein, aber sie erscheint uns lächerlich und komisch, indem wir an die Rolle denken, welche ein Mensch in dieser spielt. Nichts ist ausdrucksloser als die Crinoline und die „Tournüre", eine Uebertreibung des ehemaligen Cul de Paris, vom derben Volkswitz „Tonhalle" verdeutscht. Aber dem reinen Gefühl werden sie ekelerregend, indem es sich die Bestimmung derselben vergegenwärtigt, dass sie von demjenigen Geschöpf getragen werden, welches die höchste Schamhaftigkeit besitzen und als theures Kleinod auch äusserlich wahren soll, der sie im Gebrauch vollständig widersprechen. Was an einem Kleidungsstück Ausdruck hat, das ist die Zuthat der Kunst: die mechanische Nachbildung der Malerei (z. B. als Stickerei) und die kleine flache Plastik. Doch genug von dem, was Niemand zu bestreiten vermag.

Eitelkeit und Prunksucht machten sich frühzeitig bei Geistlichen und Weltlichen geltend, und brachten also das zu Tage, was wir das Grotesk-Komische im Costüm nennen. So wird versichert, dass im 8. Jahrhundert kleine Spiegel auf den Schuhen getragen worden sind, um die eigene reizende Figur stets im Auge zu behalten. Im Jahre 972 berief Erzbischof Adalbert von Rheims eine Synode, wo er gegen die Eitelkeit des Clerus eiferte; sie tragen Schuhe, sagte er, so eng, dass sie darin fast wie an den Stock geschlossen am Gehen behindert sind, auch setzen sie denselben vorn Schnäbel und an beiden Seiten Ohren an. Ihre Hosen haben eine Weite von 6 Fuss, und entziehen doch wegen der Durchsichtigkeit des Stoffes nicht einmal die Schamtheile den Blicken.

Einige wollen die Schnabelschuhe, die in Deutschland, namentlich im fünfzehnten Jahrhundert ganz allgemein und in den Spitzen mitunter 2 Fuss lang waren, von Heinrich II. von England herleiten. Sonst angenehm gestaltet, sagen die Chronisten, verunzierte nur ein langes Gewächs seinen Fuss, das zu verbergen er Schuhe trug, deren Spitzen Klauen formirten, was Adel und Bürger nachahmten. Die englischen und französischen Bischöfe donnerten gegen diese Mode. Philipp IV. von Frankreich wollte sie durch Decrete beseitigen, aber sie dauerte trotz ihrer Seltsamkeit und Unbequemlichkeit fast noch hundert Jahre fort. Karl V. erklärte sie aus Gefälligkeit gegen die hohe Geistlichkeit für unsittlich und bedrohte den ferneren Gebrauch mit einer Geldstrafe. Die langen Schnäbel blos waren aber so Manchem nicht genügend, man besetzte sie noch mit Schellen.

Die wahren Ausgeburten und Bizarrerien in der Kleidung kommen besonders in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts auf, und von da ab ist die Lust am Barocken, am Narrenhaften, selbst auf Kosten der Bequemlichkeit und alles gesunden Menschenverstandes im beständigen Wachsen bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts hinein. Schellen an Schuhen sind nicht mehr ausreichend, Schellen und Cymbeln müssen auch an den Oberkleidern angebracht werden. Schon im zehnten Jahrhundert behingen sich Einzelne damit, im fünfzehnten that es Jedermann. England und Frankreich allein hielten sich von dieser Lächerlichkeit fern. In Leipzig nahm der Rath der Stadt ein sehr grosses Aergernis an dieser Mode. Aber er besann sich rasch auf ein vortreffliches Mittel sie zu vertreiben. Er verordnete nämlich, dass fortan alle bei ihm eingeschriebenen Huren Schellen an den Kleidern tragen müssten. Natürlich verschwanden diese Behänge sofort, denn kein für anständig gelten wollendes Weib konnte Neigung verrathen, mit einer Priesterin der Venus vulgivaga verwechselt zu werden. Diesen selber fiel es aber auch nicht ein, der Rathsverordnung Gehorsam zu leisten, und die Obrigkeit drang nur ein paarmal darauf, als

Klagen über das gar zu dreiste Gebahren der öffentlichen Dirnen bei ihm einliefen. Endlich nahm jedoch die Geistlichkeit an dieser Verordnung nicht mit Unrecht sittlichen Anstoss, und so wurde sie zwar niemals zurückgenommen, doch auch nicht wieder erneuert. Aus der übertrieben weiten Kleidung quälte man sich in die übertrieben enge. In Böhmen trugen sie die Männer im vierzehnten Jahrhundert so eng, dass sie sich nicht zu bücken vermochten. Unter der Regierung Ludwig XI. waren in Frankreich Beinkleider Mode, welche — Gregues genannt — in der Mitte des Leibes die Geschlechtstheile künstlich nachgeahmt zur Schau stellten: eine Art Futterale, die oft in ganz monströser Form erschienen. Im sechzehnten Jahrhundert aber schlottert die Pluderhose um die Beine. Auch bei den Frauen herrschte eine ungemeine Enge des Ober- und Unterkleides, so dass die Körperformen aufs Deutlichste hervortraten, während sie abwärts so weit und faltig wurden, dass die Stoffmenge — lang und wallend um die Füsse schlappend — beim Gehen in die Höhe genommen werden musste. Ein Bild von 1420 zeigt bei Männern und Frauen Sackärmel von den Schultern bis zur Erde hinabreichend, doch schon hundert Jahre früher ist dieselbe Thorheit vorhanden, und dazu noch das Behängen und Besetzen der Gewandung beider Geschlechter mit langen Lappen (Zaddeln). Noch früher ist Sitte figurirte Stoffe zu tragen, Thierbilder und andere Dinge phantastischer Gestalt auf die Kleider sticken oder hineinweben zu lassen. Die stolze Waffenschmiedekunst trieb die groteskeste Plastik, wie man u. a. auf dem 41. Blatt des 3. Bandes von Hefener-Altenecks Werk sehen kann. Viele Ritter glichen in voller Rüstung mit herabgelassenem Visir ehernen phantastischen Ungeheuern und Spukgestalten.

Auch die tolle Farbenzusammenstellung im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ist groteskkomisch: berüchtigt ist darin der Maler Nicolaus Manuel (1530), ein vollendeter Affe dieser Hanswurstmode.

Im Gegensatz zu der fast vollständigen Decolletirung der Brust, besonders beim weiblichen Geschlechte, welche natürlich nur schamwidrig und weder komisch noch grotesk zu nennen ist, trieb man zu verschiedenen Zeiten die Vermummung des Gesichts so weit, dass nur die Augen aus der ganz zugeknöpften Gugel hervorsahen, welche, um sprechen, essen und trinken zu können, jedesmal aufgeknöpft werden musste. In Spanien umkleideten die Frauen im sechzehnten Jahrhundert ihren Hals mit Krausen, welche 2—3 Ellen im Durchmesser hatten, so dass sogar königliche Edicte gegen diese gesteiften Ungethüme ergingen. Hier halfen die Edicte etwas, während anderwärts alle Kleiderordnungen und Luxusgesetze fast gar nichts gefruchtet haben, kaum mehr, als dass wir die Controle der Moden an ihnen vornehmen können. Halskrausen von riesigen Grössenverhältnissen und lächerlichen Formen präsentiren uns die Trach-

ten-Galerien auch bei den vornehmen Pariserinnen im dritten Decennium des siebzehnten Jahrhunderts. Zu derselben Zeit kam in Madrid das Stahldrahtgestell auf, welches, damals bald wieder verschwindend und nur nach Italien wandernd, im Jahre 1855 von der französischen Kaiserin Eugenie unter dem Namen der Crinoline wieder eingeführt wurde, um das Wachsthum der Schwangerschaft zu verbergen, und ein paar Jahrzehnte im ganzen „civilisirten" Europa die Leiber aller Damen bis zum Tagelöhnerweib und Stallmädchen herab in unanständiger Weise aufbauschte. In Paris hatte die vornehme Damenwelt 1626 eine andere Mode. Das Oberkleid wurde in der Mitte des Körpers, von der Hüfte bis zu den Knien aufgerafft und tonnenartig zusammengehalten, wogegen das Unterkleid eng bis über die hohen Hackenschuhe hinabging.

Selbstverständlich unterlag auch die Kopfbedeckung verschiedenen Formen und Wandlungen, aber groteskkomisch erscheint sie nur zweimal: als im vierzehnten Jahrhundert bei Männern wie Weibern vom Scheitel bis zur Wade, ja selbst bis über die Ferse ein gleichfarbiger oder buntgedrehter Schwanz herabhing, und in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts jene Hutformen aufkamen, welche, durchschnittenen Ofenröhren gleichend, damit die äusserste Grenze der Geschmacklosigkeit erreichten. Bei der männlichen Kopfbedeckung haben wir im zwölften und dreizehnten Jahrhundert den zuckerförmigen, spitzauslaufenden, sogenannten Herzogshut, dem der weisse oder orangefarbige Judenhut glich, zu erwähnen, in derselben Weise, nur gespalten, zu Anfang dieses Jahrhunderts wiederkehrend, bis alle Metamorphosen vor dem lächerlichen Cylinderhut (vom Volke nicht ganz unpassend „Angströhre" genannt verschwanden, der dann seit mehr als einem halben Jahrhundert zu allgemeiner Anerkennung gelangt ist und unter verschiedenen anderen Hutformen fortwährend prävalirt. Mit der Einbürgerung desselben sind jedoch die „Genickstösser", die Röcke mit den übermässig hohen Kragen, allmälig gewichen, und nur der Frack ist noch ein ebenso frecher als alberner Ueberrest älterer Zeit. Das Totalgepräge der Mode der Gegenwart ist aber nicht das des Schönen, Einfachen, Würdevollen oder Komischen, sondern des Hässlichen und Stumpfen.

Lächerliche, schamlose, unpraktische, unschöne Erscheinungen sind in der Geschichte des Costüms massenhaft vorhanden; wir hatten hier aber nur diejenigen Gestaltungen hervorzuziehen, in welchen uns der Mensch groteskkomisch erschien.



Anmerkungen.

1) Beschreibung von Japan, und allgemeine Historie der Reisen. 598. Floegel, Gesch. der kom. Litt. IV. 16—21.
2) III. 1226. Klemm, allgem. Culturgeschichte II. 114 ff.
3) Beschreibung von Grönland I. 229. Klemm II. 213, 214.
4) Klemm II. 218, 219.
5) Murray, Reisen in Afrika, 87.
6) Klemm V. 144, 145. Siehe auch Floegel, Gesch. der kom. Litt. IV. 23—25.
7) Wilkinson, manners and costums of the ancient Egyptians II. 436. Klemm V. 337.
8) Napoli-Signorelli, Geschichte des Theaters. I. 23. Floegel IV. 12—15. Klemm VI. 124 ff. Dorville, Geschichte der verschiedenen Völker des Erdbodens I. 158 f.
9) Dorville I. 307 ff.
10) Siehe die Reisewerke von Tavernier, Morier und Ortlich; sonst auch Klemm VII. 129.
11) A. a. O. VII. 133 f.
12) Hurd, Anmerkungen über Horazens Dichtkunst 178.
13) Hermann, Culturgeschichte der Griechen und Römer I. 165 f. Schneider, das attische Theaterwesen 1 f. Wachsmuth, hellenische Alterthumskunde (2. Ausg.) II. § 145 f. Böttiger, kl. Schr. II. 279. Becker, Charikles II. 278. Klemm VIII. 264. Thorlacius, antiquarische Abhandlungen 71 ff.
14) Napoli-Signorelli I. 138. Floegel I. 86. 351. 364 f. IV. 55 ff. 61, 66 f. Klemm VIII. 268.
15) Abbildungen bei Wieseler: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern. Auch: Histoire universelle des Théâtres II. 259.
16) Scholiastes Aristophanis in Equitibus 197. vers. 519. ed. Lud. Kusteri.
17) Athenaei Deipnosoph. lib. XIV. c. 2.
18) Pollux in Onomast. lib. IV. c. 18.
19) Lucianus, de Saltatione.
20) Quintilian. lib. XI. c. 3.
21) — — rufi personi Batavi,
Quem tu derides, haec timet ora puer.
22) Plinii histor. natur. lib. XXXVII. c. 10.

23) Die Dacier [Anna D., 1651—1720] war die erste, welche unter den Zeichnungen eines alten berühmten Manuscripts des Terenz bemerkte, dass die theatralischen Larven der Alten von den unsrigen ganz verschieden, und eigentlich ganz ausgehöhlte Köpfe waren. Von dem Gebrauche der Larven kann man sich auch aus der prächtigen und mit Abbildungen versehenen Ausgabe des Terenz unterrichten, die Hieronymus Maynard 1736 zu Urbino in Fol. herausgegeben hat, und aus Christoph Heinrich von Bergers Comment. de Personis. 1723, Frankf. u. Leipzig. 4. Sonst siehe noch Ficoroni sopra le Maschere sceniche. Du Bos, Betrachtungen über Poesie und Malerei III. 161 ff. Rambachs Versuch einer pragmatischen Literarhistorie 136. Gothaisches Taschenbuch für die Schaubühne 1780. S. 9—15.

24) Horat. Sat. 7. lib. II. v. 81.

Tu mihi qui imperitas, aliis servis, miser atque
Duceris, ut nervis alienis mobile lignum.

25) Petronius in cocna Trimalchionis: Potantibus ergo et accuratissimas nobis lautitias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli eius vertebraeque laxatae in omnem partem verterentur. Hanc cum super mensam semel iterumque abjecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adjecit:

Heu, heu nos miseros, quam totus Homuncio nil est!
Quam fragilis tenero flamine vita cadit!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

26) Beckmann hat in seinen Beiträgen zur Geschichte der Erfindungen IV. 1, 96—98, die hierauf bezüglichen, unzweideutigen Stellen der Alten gesammelt. Siehe auch Facius, Miscellen 58. Becker II. 286.

27) Athenaeus lib. I. c. 16.

28) Plautus, Rudent. Act. II. Scen. VI. v. 51.

Charm. Quid si aliquo ad ludos me pro manduco locem.
Lab. Quapropter?
Charm. Quia pol clare crepito dentibus.

Juvenal. Sat. III. v. 174.

— Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum personae pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus infans.

29) Scaliger in Varron. de ling. lat. 150 Manducus est μορμολυκεῖον, quod in ludis circumferebatur inter caeteras ridicularias et formidolosas personas, magnis malis lateque dehiscens, et clare crepitans dentibus.

Laurenbergii Antiquarius (Lugd. 1652. Fol.) 267: Manducus effigies erat ridicula et formidolosa, malis magnis, ore hiante, dentibus clare crepitans, qui unacum Deliro, inconditis jocis ineptiente et in talari veste, fimbriis aureis et armillis ornato, ac lasciva gesticulatione usque ad ineptias risum movente, et Citeriae effigie arguta, aut Petreiae, quae ebriam anum effingebat, in triumphi spectaculo exhibebatur.

Junii Nomenclator. 223: Manducus, larvata facies olim in pompa circumduci solita, pando ore et dentium crepitantium serie horribilis, ad submovendam obstantium turbam comparata.

30) Callimachus in hymno in Dianam:

Οὐ νέμεσις κείνους δὲ καὶ αἲ μάλα μηκέτι τυτθαὶ
Οὐ δέποτ', ἀφρικτὶ μακάρων ἱρόωσι θύγατρες.
'Αλλ' ὅτε κουράων τις ἀπειθέα μητέρι τεύχοι,
Μήτηρ μὲν κύκλωπας ἑῇ ἐπὶ παιδὶ καλίστρει,
"Αργην, ἢ στερόπην. Ὁ δὲ δώματος ἐν μυχάτοιο
Ἔρχεται ἑρμείης σποδιῇ κεχρημένος αἰθῇ.
'Αὐτίκα τὴν οὔρην μορμύσσεται. ἡ δὲ τεκούσης
Δύνει ἔσω κόλπους, θεμένη ἐπὶ φάεσι χεῖρας.

Von Henricus Stephanus so übersetzt:

Nec mirum, si maiores aetate puellae
Divorum haud gaudent tales vidisse ministros.
Sic cum parva infans matri parere recusat,
In gnatam vocat haec magno clamore Cyclopas
Argen vel Steropen. Tunc e penetralibus unus
Exit Mercurius carbonibus oblitus atris,
Qui parvum subito perterreat. Illa parentis
In gremium fugiens palmis sua lumina texit.

31) Plutarchus, de Stoicorum repugnant.

32) Suidas in *Δάμια*.

33) Scaliger in Varronem de ling. lat. p. 150. Inde Pomponius Atellanarius poeta inscripsit Exodium quoddam Pythonem Gorgonium. qui nihil aliud erat, ut puto, quam ille Manducus, de quo dixi. Nam Pythonem pro terriculamento, et Gorgonium pro Manduco, quia *Γοργόνες* cum magnis dentibus pingebantur. Itaque apud Nonium ita leges, Gumiae gulosi. Lucilius libro XXX.

Illo quid fiat Lamia, et Pytho oxiodontes,
Quo veniunt illae Gumiae, vetulae, improbae, ineptae.

34) Eusthatius Iliad. Σ. p. 1204. Edit. Basil.

35) Buxtorfs Judenschule 84 f.

36) Reinesii Lectiones variae L. III. C. 15. p. 579. Von der Gello s. du Fresne in Glossar. graec.

37) Guilielmus Parisiensis, de moribus Cap. 5. Hic est Barbualdus, pui parvulis ad terrorem ostenditur, etiam de quo matres et nutrices parvulis minantur, quod eos devoret, si fecerint haec vel illa. Barbualdus enim vulgari gallicano dicitur figura vel pictura terribilis, qua matres et nutrices utuntur, ad parvulos deterrendos. — Faire la babou kommt auch bei Rabelais vor. Lib. IV. Ch 56.

38) De la Peyre dans la Preface de l'Anti-Babau: Babau est je ne sai quel fantome imaginaire, ou un rien, dont les nourrisses de Languedoc et Pays voisins se servent pour faire peur aux petits enfans, ou aux timides et imbecilles. Et on appelle Babau generalement tout ce dont on fait peur sans jamais pourtant faire de mal.

39) Anti-Babau, ou Aneantissement de l'attaque imaginaire du R. Pere Jacques Bolduc, P. Capucin. Par Jacques d'Auzoles — la Peyre. fils de Pierre d'Auzoles et de Marie Madelaine Fabri d'Auvergne. Regnans les tres-chretiens Louis XIII. et Anne d'Espagne etc.

40) Thuanus gedenkt dieses Popanzes als einer bekannten Sache. und der daher entstandenen Benennung der Hugenotten, wenn er sagt: Nec de nihilo suspecta erat Caesarodunensium in ea re fides, quippe

quorum plerique novam religionem amplectebantur, adeo ut ab eo loco, tunc primum Hugonoti ridiculum simul et odiosum nomen innotuerit, quo, qui antea Lutherani dicebantur, passim postea in Gallia vocari coepere. Huius autem haec origo fuit, quod cum singulae urbes apud nos peculiaria nomina habeant, quibus Mormones, Lemures, Manducos et caetera huiusmodi monstra inania anilibus fabulis ad incutiendum infantibus ac simplicibus foeminis terrorem vulgo indigetant, Caesaroduni Hugo Rex celebratur, qui noctu pomoeria civitatis obequitare, et obvios homines pulsare ac rapere dicitur. Ad eo Hugonoti apellati, qui ad ea loca ad conciones audiendes, ac preces faciendas itidem noctu, quia interdiu non licebat, agminatim in occulto conveniebant.

Dasselbe bestätigt Pasquier in seinen Recherches Liv. VIII. Chap. 55. und meint, Hugenot bedeute gleichsam einen Hörigen des Hugo, der sich als Poltergeist oder Kobold nur des Nachts hören lasse.

Famianus Strada drückt sich im dritten Buche seiner Geschichte der Niederländischen Kriege fast eben so aus: Ferunt in eo primum tumultu auditum Hugonoti nomen Caesaroduni Turonum hoc modo natum. Solemne est Caesarodonensibus ad terrendos infantes Hugonem nominare, quem noctu pomoeria urbis obequitantem, inque obvios euntem pulsantemque commemorant. Quum autem haeretici, quorum complures tunc erant Caesaroduni, circa ea pomoeria nocturnos coetus agerent, quoniam interdiu non licebat, factum est, ut tanquam nocturni Lemures digito monstrarentur pueris, atque ab Hugone Hugonoti per deridiculum vocarentur.

Der Verfasser der Histoire ecclesiastique des Eglises Reformées hat den Namen der Hugenotten von demselben Popanz hergeleitet. Er sagt: Unsere Vorfahren sahen nach ihrer Einfalt allenthalben Poltergeister; jede Stadt musste ihren eigenen Popanz haben, Kinder und einfältige Leute zu schrecken. Zu Paris hatten sie den rauhen Mönch (le Moine bourru), zu Orleans den Maulesel (le Mulet-odet), zu Blois den Wehrwolf, und zu Tours den König Hugo. Weil nun hier die Lutheraner des Nachts ihren Gottesdienst hielten, so wurden sie spottweise das nächtliche Heer des Hugo oder Hugenotten genannt. Menage, Origines de la langue françoise Artic. Hugenots. Siehe auch Ebeling, Sieben Bücher Französischer Geschichte (2. veränderte Aufl.) I. 123 f.

41) Hartknochs Preussische Chronik I. 135 a. Aventinus, Annal. Boj. L. II. p. 171.

42) Joh. Camerarius in Nicephori Chronol. und Crusii Annal. Suev. P. I. L. XII. C. 6. p. 329.

43) Lycosthenis Prodigiorum ac ostentorum Chronicon 345. 364. 367. 379. S. auch Ebeling, die deutschen Bischöfe II. 151. 473.

44) So nennt man eine Schreckfigur der Vögel, welche in die Gerste aufs Feld gesteckt wird, einen Gerstepopel. Ehemals nannte man auch ein Warnungszeichen, welches im dreissigjährigen Kriege auf Thürmen angebracht wurde, einen Popel. So fand Flögel in einer geschriebenen Jauerschen Chronik: Heute fiel der Popel (eben eine Warnung vor heranrückenden Feinden) und die Leute flüchteten aus der Stadt in den Wald.

Ein hässliches schmutziges Frauenzimmer nannte man einen Fetzpopel. Besonders war zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Breslau ein Frauenzimmer bekannt, welches in altväterischer Schaube einherging und deswegen der Breslauer Fetzpopel genannt wurde.

45) Floegel IV. 72 ff. Signorelli I. 293 f. Klemm VIII. 491. 513. Bähr, Geschichte der römischen Litteratur I. 88. 127. 154. 175. 187. 199. Mommsen, oskische Studien 24. Bernhardy, Grundriss der römischen Litteratur (2. Bearb.) 374 ff.

46) Lessings Dramaturgie I. 138.

47) Becker I. 490—494 zu 395--410.

48) Hesychii Lexicon, voce *σκιτίνων καθημένων: διεζωσμένοι εἰσήεσαν οἱ κωμικοὶ ὑποκριταὶ οἱ δὲ αἰδοῖα δερμάτινα τῦ γελοίυ χάριν ἀνώτερα τῶν ἰσχίων καὶ τῶν αἰδοίων παρακείμενοι.*

49) Pollux, Onomast. Lib. IV. Cap. 18. segm. 117. Apulejus in Apologia: Quid enim, si choragium thymelicum possiderem, num ex eo argumentare etiam, uti me consuesse tragoedi syrmate histrionis crotalone ad Trieterica, Orgia, aut mimi centunculo?

50) Spalart, Versuch über das Costüm der vorzüglichsten Völker des Alterthums I. III. 1058.

51) Pollux, Lib. IV. Cap. 14. segm. 104.

52) Lipsius in epistolicis quaestion. Lib. XI. quaest. 22. Diomedes, de Oratione Lib. VIII. und Apulejus in Apologia.

53) Von dieser ausgegrabenen Figur ist zu Rom ein Kupfer herausgekommen, worauf eine vierfache Zeichnung derselben zu sehen, mit einer Inscription, deren Anfang also lautet: Romae in musaeo Alexandri Gregorii Marchionis Capponii. Vetus histrio persanatus in Exquiliis A. D. 1727 ad magnitudinem arei archetypi in quatuor sui partibus expressus, cui oculi, et in utroque oris angulo sannae, seu globuli argentei sunt, gibbus in pectore et in dorso, inque pedibus socci.

54) Riccoboni, Histoire du Theatre Italien. II. 317.

55) Riccoboni I. 21.

56) Floegel IV. 140 f. Ruth, Geschichte der italienischen Poesie II. 487 f.

57) Floegel IV. 141 f. Signorelli I. 385 f. Riccoboni I. 38 f. 50 ff. 133. 176. Ruth II. 494 f.

58) Cicero, de oratore lib. II. Quid enim potest tam ridiculum quam sannio esse? qui ore, vultu, imitandis moribus, vocibus, denique corpore ridetur ipso?

59) Covaruvias in Tesoro de la lengua Castellana: y a costumbran a traer con sigo un sane, que es como en Espana el Bobo Juan. Riccoboni I. 11. Batteux, Einleitung in die schönen Wissenschaften III 296.

60) Menage, Origin. de la langue françoise 377 und in den Zusätzen 801.

61) Gundlingiana. Stück XXXI. 87.

62) Encyclopedie Tom. III. Arlequin.

63) Raulini Epistolae p. 28. Num quid mortuis facies mirabilia? aut Medici suscitabunt tibi, ut mortuus saeculo, iterum vivas mundo? An ita me vis antiquam Harlequini familiam revocare, ut videatur mortuus inter mundanae curiae nebulas et caligines equitare.

64) Marchand, Diction. Histor. Artic. Bernard. Rem. A. 94.

65) Gundlingiana l. c. 89.

66) Riccoboni II. 308.

67) Sulzer, Theorie der schönen Künste (2. Aufl.) II. 469.

68) Histoire universelle des théâtres XII. 144 f. Signorelli II. 141 f. 277. Floegel IV. 274 f. Ruth II. 492 f.

69) Riccoboni I. 57.

70) Leipziger Bibl. der schönen Wissenschaften VII. II. 349.

71) Hist. univ. des théâtres XII. 150. 157.

72) Riccoboni II. 310.

73) Menage, Origines de la langue françoise 818. Eine ganz andere Ableitung dieses Wortes findet sich bei Pacichellius de Larvis, Cap. V. p. 70, wo es heisst: Quorum alter (nämlich der Pantalone) ita dictus ab erectis contra hostes Reipublicae validissimos, in tropaeum propriis senatus symbolis, scilicet leonibus.

74) Riccoboni II. 312.

75) Baretti, Sitten und Gebräuche in Italien I. 156. Signorelli I. 387.

76) Lampridius in Alexandro Severo. Riccoboni II. 317.

77) Hyacinth. Gimma Ital. letter. p. 196. Pacichellius, de Larvis l. c. Pullicinella vero inventum plane ridiculum cuiusdam J. C. seu terrae Gefuni, sive urbis Acerrensis, causarumque patroni taedio affecti in magna curia Neapolitanae vicariae, nomine Andreae Ciuccio, qui ad vultum ex natura accommodum, ventrem straminibus onustum aptavit, plures ad sui imitationem excitans summamque famam per universam Europam captans.

78) Statius Sylvar. I. III. Carm. 5.

79) Hist. univ. des théâtres XII. 167. 168.

80) Riccoboni I. 64. ff.

81) Riccoboni I. 61.

82) Mit Benutzung des äusserst Geringfügigen, was Floegel in diesem Abschnitte bietet, hauptsächlich nach Ticknor, Gesch. der schönen Litteratur in Spanien (2 Bde.) gearbeitet. Ausserdem wurden noch herangezogen: Floegel IV. 162 ff. Signorelli II 22 ff. 72 ff. 316 ff.

83) Vorlesungen über dramatische Kunst II. II. 345. Geibel, Volkslieder und Romanzen der Spanier 181 f.

84) Tal nome e loro derivato da ripieno, che si fa a polli grossi, che s'arrostiscono: ed altresi d'una vivanda, che quivi é molto in uso, d'erbe dagliate minutamente e mescolate con uva passa, pinochi ed altre coserelle; delle quali si fá una pallotola, che involtata in fronda di cavolo, o di bieta, si mette a fuoco nelle pentola: la qual vivanda dal volgo vien chiamata Farsum.

85) Kritische Anmerkungen über die Fehler der Maler wider die geistliche Geschichte und das Costüm, aus dem Französischen. (Leipz. 1772).

86) Rabelais Liv. I. Chap. 4.: Mais la grande Diablerie à quatre personnages estoit bien en ce que possible n'estoit longuement les reserver.

87) Rabelais Liv. IV. ch. 13.

88) Commentaire histor. sur les oeuvres de l'Auteur de la Henriade 112.

89) Encyclopédie XXIV. (Parade).

90) Pasquier, Recherches l. VI. ch. 54.

91) Diverses Leçons I. l. II. ch. 25.

92) Sulzer II. (Parodie).

93) Boileau, Epitre VII. 104.

94) Histoire du Théâtre françois (Amst. 1735). I. 1—437. II. 1—96. 102—130. 177—180. 186. 209—243. 263—528. III. 1—223. 305.

362—364. IV. 254. Hist. universelle des Théâtres (Par. 1780). XI. 1—235. 263—278. 285—304. 317—363. XII. I. 1—143. II. 68. 165—173. Brazier, Chronique des petits Théâtres de Paris. 109 f. De la Marre. Traité de la Police I. 437. Rubis, Hist. de la ville de Lyon l. III. ch. 53. Signorelli II. 1—6. Spalart III. II. 275. Villaret XII. 379—386. Floegel IV. 222—237. 241—249. 252—259. Allgem. Welthistorie der neueren Zeiten XX. 24. Herlosssohn u. Marggraff, Theaterlexikon II. 254. III. 303—306. V. 253 f. VI. 93. 114. Romberg, Wissenschaften im 19. Jahrh. I. 637—648.

95) Herlosssohn u. Marggraff II. 148. III. 96. Uebrigens enthalten die Londoner Journale zu Weihnachten und Ostern Schilderungen solcher Stücke.

96) Dodsley, Select Collection of old Plays Bd. V. Marriot, Collection of English Miracle Plays and Mysteries. Percy, Reliquies of ancient English poetry. Hawkins, the origin of the English Drama. Marchand, Diction. Art. Palladino. Rem. D. Voltaire, Essai sur le Poëme epique 274. Spalart II. I. 179 f. II. II. 349. Bouterweck, Gesch. der Poesie und Beredtsamkeit VII. 112—117. 184—187. 193 f. 237. 309 f. 331. 346. VIII. 145 f. 382 f. 386. 421 f. Lessing, Theatral. Bibliothek IV 1—49. Floegel IV. 101—222. Davies, Leben von David Garrick I. VII—XL. Bodmer, vom Wunderbaren in der Poesie. Herlosssohn u. Marggraff II. 173. III. 152. 155 f. 169. Ticknor II. 788. Romberg I. 652—659.

97) Vgl. Ebeling, Prospecte zu Schulkomödien, in: Mosaik, Beiträge zur Geschichte und Litteratur 117—140.

98) Mone, Altdeutsche Schauspiele: Schauspiele des Mittelalters. Hüllmann, Städtewesen des Mittelalters IV. 237 ff Floegel IV. 278. Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin 4. ff. Pescheck, Geschichte von Zittau II. 346 f. Gottsched, Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst I. 102. 160 f. II. 81 ff. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst I. 19 ff. Hering, Geschichte des sächsischen Hochlandes II. 27 f. Kurz, Geschichte der deutschen Litteratur I. 710. Gödeke, Deutsche Dichtung im Mittelalter 969. Vilmar, Geschichte der deutschen Nationalliteratur 334. 717. Gervinus, Geschichte der poetischen Nationallitteratur der Deutschen II. 355 ff. Aus der Vorzeit 127 f. Herlossohn u. Marggraff II. 326 f. III. 239. VI. 204 f. VII. 138. Europa 1861 No. 38. Allgemeine Theaterchronik 1861 Nr. 109—111. Berichte der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, 1841 S. 30. Hans Sachs Werke III.

99) Chronologie des deutschen Theaters 35. 43. 50 ff. 62. 74. Plümicke 33 f. 64 f. 80. 109. 174 ff. 190 ff. Devrient I. 148 ff. 197. 333. 342 ff. II. 14. 37 ff. 65 ff. 192 ff. Herlosssohn u. Marggraff I. 301. III. 152. IV. 188. 257. VI. 290. VII. 202. Lessings theatralischer Nachlass I. 47. Der Zuschauer I. 47. Gottscheds Vorrath I. 35. 118. 184. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz IV. 566 ff. Müller, Geschichte der Wiener Schaubühne 4. Danzel, Gottsched und seine Zeit 132. Kneschke, das deutsche Lustspiel 29 f. Sonnenfels, Briefe über die Wiener Schaubühne IV. Quart. 52—54 Br. Lewald, die Wiener Volksposse, s. Morgenblatt 1861 No. 21—23. Erlanger Realzeitung 1786 No. 16. Carpzovii Paradoxon Stoicum 123. Athenaei Deipnosoph. XIV. c. 22. Napoli Signorelli II. 100. Gundlingiana Stück XXXI. 79.

100) Devrient II. 192 ff. 402 ff. III. 140 ff. 317 ff. Müller 10 ff. Lewald a. a. O. Kneschke 163. 407 ff. 437 ff. Romberg I. 659—674. Förster, Friedrich Wilhelm I. I. 299 ff.

101) Floegel IV. 332—346. 348 ff. 355. 358. Herlossohn u. Marggraff I. 345. II. 264 ff. IV. 248 ff. VI. 104 f. 117. 311 ff. Romberg I. 674 f. Molbech, Briefe über Schweden II. 97 ff. III. 290 ff. Lönbom Anteckninger III. 111.

102) P. Miguel Venegas, Hist. of California P. I. Sect. 6 p. 83.

103) Beaumarchais, Le Hollandois P. II. 211.

104) Concil. Altissiodor. Can. 1. Non licet Calend. Januar. vecolo (Kalb) aut Cervolo facere, vel strenas diabolicas observare.

105) Poenitent. Roman. apud Hetligarium l. VI. c. 6. Si quis in Calendas Januarias, quod multi faciunt, et in Cervolo ducit, aut in vitula vadit, tres annos poeniteat. Du Cange, Gloss. voce Kalendae. In dem Circularschreiben der Universität Paris an die Prälaten und Kirchen in Frankreich 1444 wird es so erzählt: Divini ipsius officii tempore, larvati monstruosis vultibus, aut vestibus mulierum, aut leonum vel histrionum choreas ducebant, in choro cantilenas in honestas cantabant, offas pingues supra cornu altaris juxta celebrantem Missam comedebant: ludum taxillorum ibidem exarabant, thurificabant de fumo foetido ex corio veterum sotularium, et per totam ecclesiam currebant, saltabant. Augustinus in Homil. de Kalend. Januarii.

106) Cedren Histor. 639.

107) Neuré, Querela ad Gassendum 54.

108) Epist. Facult. Paris. ann. 1444 d. 12 Mart. Weiteres bei Tilliot, Memoires pour servir à l'histoire de la Fête des Foux.

109) Hüllmann, Städtewesen IV. 168 f.

110) Du Fresne, Gloss. voc. Festum Asinorum. Laborde, Essai sur la Musique II. 233.

111) Tilliot I. 27 (edit. 1751).

112) Thiers, Traité des jeux 452. Göttinger gelehrte Anzeigen 1788. III. 1919. Querela ad Gassendum 42 werden die Evangelisten bei dieser Procession also beschrieben: At nihil aeque deforme fuit, ac enormis Evangelistarum quaternio, ob Larvarum terrificas facies: unus enim praegrandi rostro, aduncis unguibus et plumarum tegmine in Jovis alitem deformabatur: alter immani rictu, densa juba et villosa pelle, in Nemaeam feram: tertius cornuta facie, crudo tergore et longis palearibus in Apim. Postremus, quidem non ab hominis specie recedebat; sed alatos tantum habens armos Calaim aut Cetem referebat. Pierre Joseph de Hailze hat Neuré den Vorwurf gemacht, dass er die Absicht des Stifters dieser Procession stellenweise missverstanden, und daher versucht ihn in der Schrift: l'Esprit du Ceremoniell d'Aix en la Celebration de la Fete-Dieu (Aix 1708) zu widerlegen. Ausserdem p. 55 f. Papon, Voyage litteraire de Provence (Par. 1781. Man hat ehemals den Jesuiten ähnliche Spiele bei Processionen vorgeworfen, als in dem: Avis aux RR. PP. Jesuites sur leur Procession de Luxembourg du 20 de Mai 1685 (1685. 12.) und in dem: Avis aux RR. PP. Jesuites d'Aix en Provence sur in Imprimé qui a pour titre, Ballet dansé à la Reception de Msgr. l'Archévèque d'Aix (Cologne 1687. 12.). Beide Schriften rühren von Jansenisten her und sind sehr lebhaften Tones.

113) Vorzeit 145 f.

114) Turetieriana 21.

115) Escaloperius, de theologia veterum Gallorum 16.
116) Vorzeit 159 f.
117) Preusker, Blicke in die vaterländische Vorzeit I. 96 ff.
118) Volaterranus, Geogr. lib. VII. Riverti Jesuita vapulans l. 17. 358. Ancillon, Mémoires l. 39.
119) Dadin de Hautferre, Hist. d'Aquitaine II. I. 9. 357.
120) Beleth, Rationale divin. officior. Notandum quoque est in plerisque regionibus, secundo die post pascha, mulieres maritos suos verberare, ac vicissim viros eas tertia die; quod ob eam rem faciunt, ut ostendant sese mutuo debere corrigere, ne tempore illo alter ab alterutro thori debitum exigat. Matthesii, Predigten von den Historien Luthers 63b. Bebelii Facetiae L. I. 5b. (Tubing. 1561).
121) Reinsberg-Düringsfeld, Böhmischer Festkalender 118 ff.
122) Querela ad Gassendum 53.
123) Trithemius, Chronic. Coenob. Hersaug. 47. Lycosthenes, Prodigiorum ac ostentorum Chronic. 372. Agricola, teutsche Sprüchwörter No. 497. Naogeorus Liv. IV. Regni Papistici:

Hebdomadas tres ante diem, qua natus Iesus
Creditur, atque di Iovis, et pueri atque puellae
Discurrunt, pulsantque palam ostia cuncta domatim,
Adventum domini clamantes, forsitan haud dum
Nati, ac optantes felicem habitantibus annum.
Inde nuces capiunt, pira, nummos, poma, placentas:
Quisque lubens tribuit. Tres iliae namque putantur
Noctes infaustae. Satanae nocumenta timentur,
Sagarumque artes, odiumque immane Papistis.

Varro de vita popul. Rom l. I. Ovid. Fastor. l. V.
124) Reinsberg-Düringsfeld 10 ff.
125) Faust, polygraphisch-illustrirte Zeitschrift Jahrg. 1860 No. 9.
126) Beaumarchais les Hollandois II. 206. Wimpheling in Catal. Episc. Argent. und Schadaeus in der Beschreibung des Münsters zu Strassburg 84. Agricola, Sprüchwörter 342.
127) Berger, Comment. de Personis 211.
128) Vorzeit 134 f.
129) Reinsberg-Düringsfeld 94 ff.
130) Drechsler, de larvis natalitiis sancti Christi 142 f. Journal von und für Deutschland 1786. 9. St. 269. Hüllmann IV. 166 f. Montanus, die deutschen Volksfeste 52 f.
131) Vorzeit 189. Strassburger Münstersagen in Stöbers Sagen des Elsasses 487 ff.
132) Ruth II. 93 ff. 484 ff. Signorelli, Vicende della Coltura nelle Due Sicilie III. 364.
133) Grimm, Deutsche Mythologie (2. Ausg.) II. 722 ff. 735. 741 f. Vorzeit 134. Montanus 24 f. Preusker I. 142 ff. a. a. O. 86 ff. Preusker 145. Richardson, Ueber Sprache, Litteratur und Gebräuche morgenländischer Völker 115.
134) Reinsberg-Düringsfeld 98 f.
135) Montanus 33 f.
136) Montanus 42. 48.
137) Felibien, Pieces justific. de l'hist. de Paris II. P. III. 347.
138) Velly VII. 478. Allgem. Welthist. neuerer Zeiten. XIX 191.
139) Monstrelet II. 147.

140) Jean de Troyes, Chronique scandaleuse 58.

141) Monstrelet III. 101.

142) Bourdigné, Histoire d'Anjou sous l'an. 1516.

143) Pontus Heuterus in Carolo Pugnace V. 385 drückt es so aus: Rarae proceritatis, ac, ab immensa pinguedine, portentosae crassitudinis.

144) Herlosssohn u. Marggraff III. 154.

145) Brantome, Memoires II. P. II. (Im Leben des Connetable Anne de Montmorenci).

146) Recreations historiques I. 261—274.

147) Ruth II. 102 ff.

148) Albericus, Chronic. ad ann. 1237.

149) Christine de Pisan. III. ch. 41.

150) Taschenbuch für die Schaubühne 1781. 59 ff.

151) Peiferi origines Lipsienses II. §. 51. Schneideri Annales Lips. 443.

152) Scheider a. a. O. Ordin. Provinc. Würtemberg. Tit. 102.

153) Matthessii 17. Predigt von der Historie Dr. M. Luthers. Bl. 209 f.

154) Wagenseil, Erziehung eines Prinzen 269. S. auch Berlepsch, Chronik des Metzgergewerks 97 f.

155) Dies Gedicht hat auch Dornavius im Amphitheatro sapientiae Socraticae jocoseriae II. 64 ff. abdrucken lassen.

156) Wagenseil, Commentatio de civit. Noribergensi 162.

157) Berlepsch 102 f. Nürnberg'sches Schönbartsbuch. 1764. 4. Joannes ab Indagine (Falkenstein), Beschreibung der Stadt Nürnberg 449. 616. 700. 740. Montanus 22 f. Jäger, Ulms Verfassung im Mittelalter 522 ff. Olearius, Persianische Reisebeschreibung 183. 331. Buxtorf, erneuerte jüdische Synagoge 487. Magazin f. Lit. des Auslandes 1861. No. 39. nach: Calendrier Belge, fêtes religieuses et civiles (Brux. 1860—61.) Reinsberg-Düringsfeld 48 ff. Der Sammler im Elbthale. I. 77. 106 ff. Sachsengrün, Jahrg. 1861, No. 17 ff.

158) Histoire de Timur Beck II. ch. 24—26. Allgem. Welthistorie IV. 433.

159) Regnet, Leipz. Illustr. Zeit. No. 1913. Ebeling, der Carneval, in „Vom Fels zum Meer" 1882.

160) Plümicke 58.

161) Brückmann, Epistola Itinerariae, cent. III. ep. 28. p. 351.

162) Vorzeit 154 f. Förster, Friedrich Wilhelm I. I. 216. 325.

163) Strahlenberg und Weber, verändertes Russland I. 59. II. 79. Bruce und Weber a. a. O. I. 62 f.

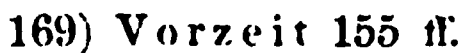
164) Bergholz, Tagebuch in Büschings Magazin für die neue Historie und Geographie XIX. 123 ff. Weber II. 35 f. 189 ff. Stählin, Original-Anekdoten 98.

165) Spalart II. III. 180 ff. II. V. 78. 79. III. II. 229. 230. III. III. 167. Falkenstein 638. Floegel. Gesch. d. Hofnarren 76 ff. St. Palaye, Ritterwesen. Büsching, Ritterzeit. Ebeling, Ritterwesen in Deutschland s. „Faust" 1861. Nr. 9. u. f. Nrn.

166) Montanus 70. Floegel I. 328.

167) Falkenstein 782 ff. Vorzeit 91.

168) Montanus 81 f. Hüllmann IV. 156 ff. Floegel I. 328. Gesch. d. Hofnarren 78 f.



169) Vorzeit 155 ff.

170) Athenaei Deipnosoph. l. XIV. c. 3. Thorlacius 71 ff. Floegel I. 10.

171) Heliot, Histoire des Ordres Religieux VIII. 346. Tilliot I. 81. Weddigen, Westphälisches Magazin. Heft 1, 12 ff. Thomä de Rouck, Nederlandtscher Herauld 159.

172) Menestrier, Repres. en Musique, anc. et mod. 52.

173) Darnach hätte die Gesellschaft also schon früher eine Stiftungs- oder Bestätigungsakte erhalten.

174) Loppinant, Lopinant ist ein Provincialismus und bedeutet so viel als Spliss (Lopin), ein wirklich abgetrenntes oder vereinzelt nur gedachtes Stück eines steuerpflichtigen Hofes. Sämmtliche Splisse bilden also ein Ganzes, und man könnte danach die Anwendung treffen, dass alle Narren als Splisse der Gesammtgesellschaft zu betrachten sind. Menage, Origines de la langue françoise, Article Lopin. Möser, patriotische Phantasien II. 376.

175) Tilliot II. 79 ff.

176) Dies sind die Namen von zwei Familien, die noch zu Floegels Zeit in jenem Bezirk angetroffen wurden.

177) Du Cange, Glossar. II. voc. Abb. Conard.

178) Codex actorum publ. Praesid. Curiae Ebroic. bei Du Cange l. c. und Tilliot I. 94.

179) Mercure de France, Avril 1725. p. 724. Estienne, Apologie pour Herodote I. II. 285. (à la Haye 1735). Catal. des livres du Cabinet de M. Gaignat I. 526. De Bure, Bibliographie II. 35.

180) Litteratur- u. Völkerkunde, Dessau u. Leipzig, October 1785. S. 371 f.

181) Stanislai Saruicii Annales Polonici (adjecti T. II. Historiae Polonic. J. Duglossi. Lips. 1712) p. 1215 f.

182) Les avantures de Pomponius (Rome 1728) 69, im Anhange der Sammlung der Pièces touchant la Regence.

183) Lakayen.

184) Damals ging das Gerücht, Voltaire wäre nach London gereist.

185) Mehr über ihn in Ebeling, Gesch. der kom. Litterat. in Deutschland I. 542. II. 152. 184 ff. III. 29. 157. 464. 495. 584. 754.

186) Gone wurde am 2. August 1743 zu Hildesheim geboren, bekleidete zuletzt die Charge eines Hofcavaliers und Hauptmanns der Haustruppen des Grafen von Bentheim-Steinfurt, ergab sich aber einem genial-liederlichen Leben, und starb an den Folgen der Trunksucht bereits am 26. Febr. 1789. Seine Gedichte und Dramen sind nicht mehr der Rede werth. Seine Schrift über die Maurerei, „Notuma“, ist mir unbekannt geblieben.

187) Mehr über diesen in Ebeling, Gesch. d. kom. Litt. II. 55 f. III. 152. 417. 692 ff. 732. 751.

188) Goethes Werke (Leipz. Ausgabe) XVI. 59 ff. Blätter für litter. Unterhaltung Jahrg 1852, S. 1226. Auch ein hierauf bezüglicher Brief Goethes ohne Adresse geschrieben im Aug. 1772, früher im Besitze von August Diezmann, lag mir hiebei vor.

189) Vornehmlich nach: „Zur Geschichte der Grünen Insel, Skizze vom Comthur Hans Max, ergänzt vom Burggeist Comthur Dankmar“ (Wien 1880, ein nicht im Buchhandel erschienenes und sehr seltenes Buch,

für dessen Zuverlässigkeit sich Heinrich Laube gegen mich verbürgte. Ihm verdankte ich ein Exemplar).

190) Leipz. Illustrirte Zeit. No. 921.

191) „Ueber Land und Meer“ 1880. No. 27.

192) Albert Eilers wurde im December 1830 zu Cöthen im Anhaltischen geboren, woselbst sein Vater katholischer Volksschullehrer war. Auf dem Gymnasium zu Hildesheim zu wissenschaftlicher Laufbahn vorgebildet, bezog er 1850 die Universität Leipzig, um dort Jura zu studiren. Er gab aber diesen Plan wieder auf und ging 1852 nach Mailand, um sich der Musik zu widmen. Zwei Jahre darauf betrat er als Sänger die Bühne, erst in Bremen, dann in Prag, später mit dem Titel eines herzoglich sächsischen Kammersängers in Gotha. Wie sehr seine Stimme und Gesangskunst geschätzt wurden, dafür spricht wol, dass ihn Richard Wagner zur Mitwirkung bei den Musteraufführungen seiner Zukunftsopern aufforderte. Seit 1882 ist er Hof-Opernsänger in Darmstadt. Auch als Componist bethätigte er sich, und wurden namentlich seine dreiactigen komischen Opern „St. Johannisnacht“ und „Cecchino“ wiederholt mit vielem Beifall aufgeführt. Den Ruhm eines vortrefflichen Menschen, der bekanntlich unter Bühnenangehörigen nicht allzu häufig, geniesst er ebenfalls.

193) Ebeling, Friedrich Taubmann (2. Aufl.) 67 f.

194) Eine sehr kurze, oberflächliche und nicht einmal thatsächlich ganz zutreffende Skizze über die Allschlaraffia befindet sich unter der wenig geeigneten Ueberschrift „Moderne Schalksknechte“ in Heft 5. Jahrg. 1886 des in Stuttgart erscheinenden „Buches für Alle“.

195) Ich adoptire hier was bereits Hand im Wesentlichen in seiner Aesthetik der Tonkunst I. 390 ff. ausgesprochen.

196) De exped. Alexandri magni VI. De rebus gestis Alexandri mag. VIII. 11.

197) Münchow, die Musik der Griechen (Jahrb. d. preuss. Rheinuniversität I. IV.)

198) Förster I. 304.

199) Plinius, hist. nat. lib. XXXV.

200) Naumann, die Malereien in den Handschriften der Stadtbibl. zu Leipzig 78 ff.

201) München 1832. 12.

202) August der Starke führte einen Ring mit folgendem Bildwerk: männliche und weibliche Genitalien nebeneinander, rund herum der Spruch: „Gut Bietzeln und gut Geld, kommt durch die ganze Welt.“ Mit diesem Ringe sind verschiedene Briefe an seine Maitressen gesiegelt. Hierbei erinnert man sich wol auch der sogenannten Cossell-Münze.

203) Ausser den schon im Text citirten Sammlungen sind folgende Quellen und Hilfsmittel herangezogen worden: Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. Floegel, Gesch. der kom. Litteratur. Grässe, Gesch. der Caricatur. Grund, die Malerei der Griechen. Hirt, Gesch. der bildenden Künste. John, die Malerei der Alten. Nagler, Künstlerlexikon. Otte, Handbuch der kirchlichen Archäologie. Rhode, Hist.-emblematischer Medaillenkasten. Sulzer, Theorie der schönen Künste. Vischer, Aesthetik, Winckelmann, Gesch. der Kunst des Alterthums. — Klotz, Hist. Nummorum contumel. et satyricorum. — Rigollot et Leber, Monnaies inconnues des Evêques des Jnnocens. Roux et Barré, Herculanum et Pompéi (Paris 1840). Histoire de



Manneken Pis (Brux. Verassel-Charvet). — Chatto, Origin and history of playing cards. Grose, Rules for drawing caricatures. Malcolm, Historic; sketch of the art of caricaturing. Singer, History of playing cards. — Molini, La Galerie de Florence.

Sehr enttäuscht wurde ich durch das mit vielem Luxus ausgestattete Werk: Grand-Carteret, les moeurs et la caricature en Allemagne, en Autriche — en Suisse (Par. 1885). Denn nicht nur, dass ich darin lediglich Allbekanntem begegnete, selten auch ist mir ein Buch vor Augen gekommen, das unter dem Scheine einer historischen Darstellung blos eine flüchtig und sehr lückenhaft aufgeraffte, wissenschaftlich principlose, nur oberflächlich geordnete und oft unzuverlässige Materialiensammlung enthält. Nicht einmal über den Begriff der Caricatur ist dieser Zusammensteller ganz im Klaren.



Personen- und Sach-Register.

Druck von Friedrich Stollberg in Merseburg.



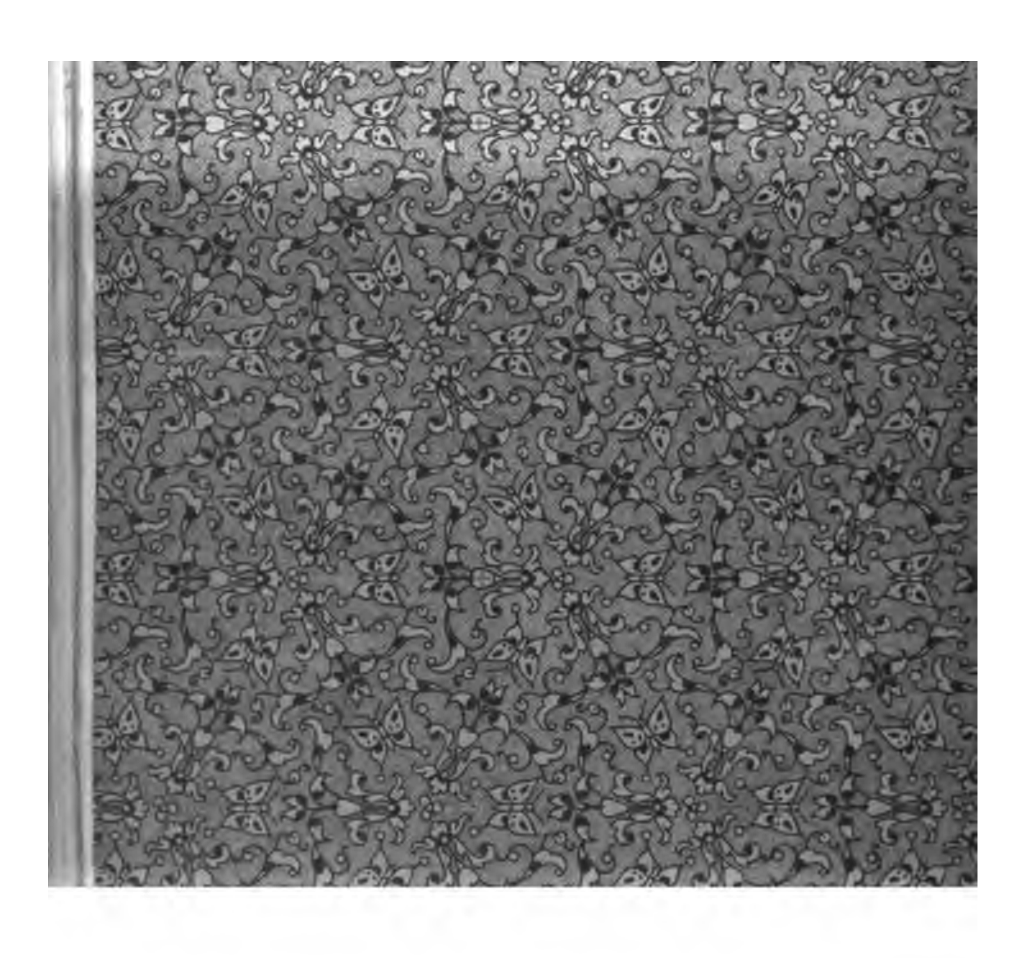
45. EBELING, F.W.: Floegels Geschichte des Grotesk-Komischen, Mit 41 Bildtafeln, etc. Leipzig, 1887 $ 15.00

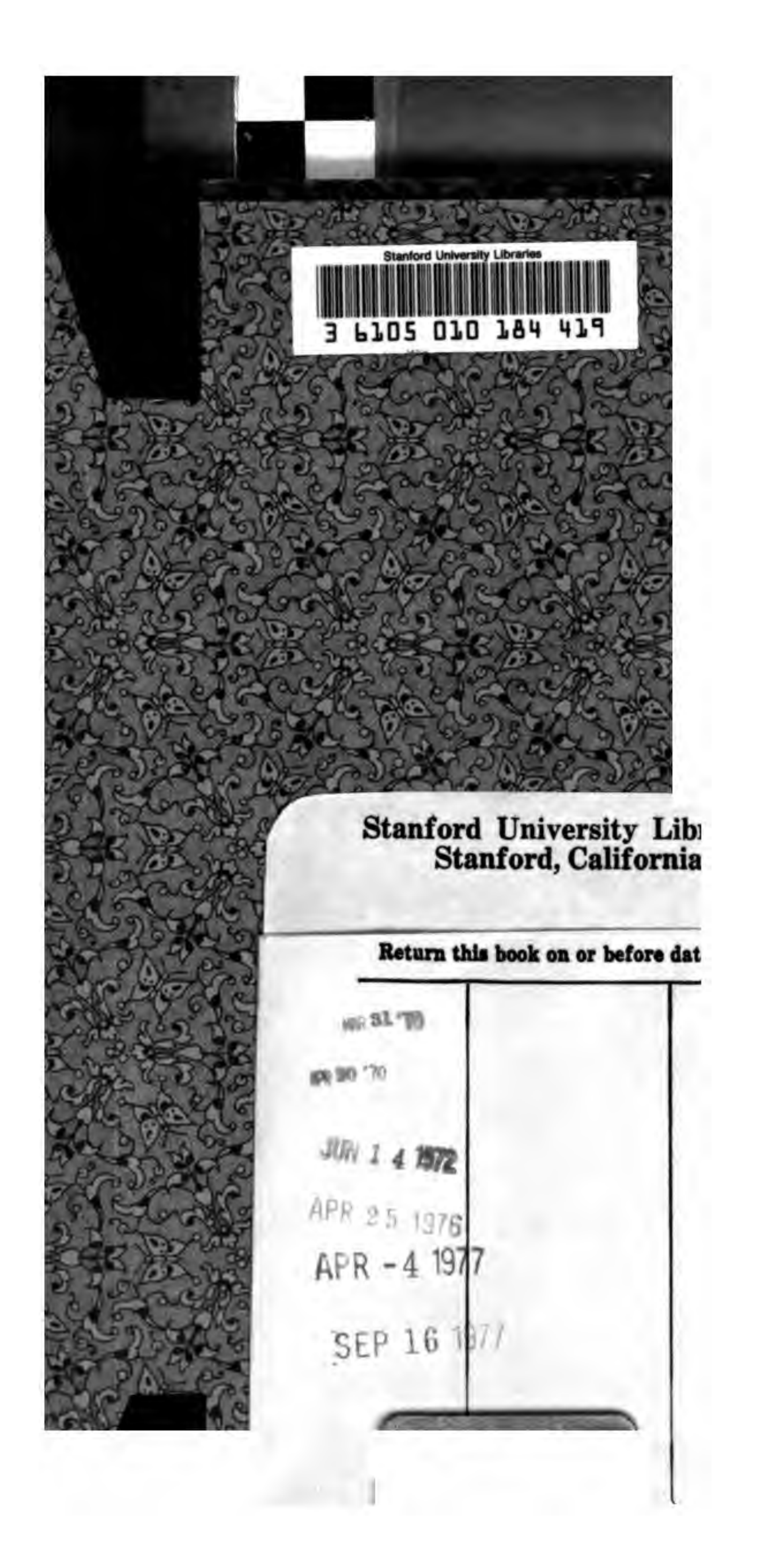
Heritage Bookshop, P.A. – Cat. of November 1958

THE BEST HISTORY OF GROTESQUE COMEDY.

660. Floegel, K. FLOEGEL'S GESCHICHTE DES GROTESK-KOMISCHEN. Leipzig, 1887. 478p. With 42 plts. of which more than 20 are in color, several folding plts, & a plate that has moveable flaps. One of the finest histories, from the phallic comedies of the Greeks to the middle 19th. century. 20.00

Lee Freeson Catalogue of Theatre + its Arts, #44 1959




Stanford University Libraries
3 6105 010 184 419
Stanford University Libr
Stanford, California
Return this book on or before dat
JUN 1 4 1972
APR 25 1976
APR - 4 1977
SEP 16 1977